



حِزْبُ اسْتَاةٍ فَسِيَةٍ

فِي صُورِ الْقُرْآنِ

الذِّكْرُ مُحَمَّدُ الْبُسْتَانِي



حِرَاسَاتُ فَنَائِي

فِي صُورِ الْقُرْآنِ



الدُّكُورُ مُحَمَّدُ الْبُسْتَانِي

البستاني، محمود، ١٣١٦ -
دراسات فنية في صور القرآن / محمود البستاني. - مشهد: مجمع البحوث
الاسلامية، ١٤٢١ق. = ١٣٧٩ ش.
٧١٥ ص.

ISBN 964-444-335-7

فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیما.
کتابنامه به صورت زیرنویس
١. قرآن -- مسائل ادبی. ٢. قرآن -- علوم قرآنی. الف. بنیاد پژوهشهای
اسلامی. ب. عنوان
ج ٩٧ الف / ٨٢ BP
کتابخانه ملی ایران
٢٩٧/١٥٣
م ٧٩ - ٩٥٠٨



دراسات فنية في صور القرآن

الدكتور محمود البستاني

تصميم الغلاف: سيد مسعود فرهنگ

الطبعة الاولى: ١٤٢١ق. ١٣٧٩ش

١٠٠٠ نسخة

الطبعة: مؤسسة الطبع التابعة للآستانة الرضوية المقدسة

الثلث ٢٣٠٠٠ ريال

حقوق الطبع محفوظة للنشر

مشهد - ص. ب ٣٦٦ - ٩١٧٣٥ الهاتف ٥ - ٨٢١٠٣٣ - E-mail: istreafn@emamreza.net

مركز التوزيع: شركة به نشر، المكتب المركزي: مشهد، الهاتف ٧ - ٨٥١١١٣٦، الفاكس ٩٧٥٢٠

سورة البقرة

قال الله تعالى في وصف الكافرين: ﴿ختم الله على قلوبهم و على سمعهم و على أبصارهم غشاوة...﴾^١

لو تأملت هذه الآية الكريمة، لوجدت أنها تشتمل على صورتين فنيتين، هما: الصورة القائلة (ختم الله على قلوبهم و على سمعهم)، والصورة القائلة (و على أبصارهم غشاوة). ولعلك تتساءل - عن الفارق بين هاتين الصورتين: الصورة القائلة بأن الله تعالى قد طبع أو ختم على قلب الكافر و على سمعه... والصورة القائلة بأن الله تعالى قد جعل على بصر الكافر غشاوة، ألم يكن من الممكن مثلاً أن يقول النص (ختم الله على قلوبهم، و على سمعهم، و على أبصارهم) بحيث يجعل صفة (الختم) على كل من القلب و السمع والبصر؟ إلا أن الملاحظ أن النص قد خصص كلاً من القلب و السمع بطابع (الختم)، وخصص البصر بطابع الغشاوة، فما هو السر الفني وراء ذلك؟

قبل أن نجيبك على هذا التساؤل، ينبغي أن نتيين أولاً طبيعة الصياغة لهاتين الصورتين، و ما ترمزان إليه من الدلالات.

الصورة الأولى تتضمن استعارةً أو رمزاً هو: عملية (الختم) على قلب الكافر وسمعهم، ومعنى (الختم) هو: أن تضع مادةً ما على الشيء بحيث تسدّه، كما تلاحظ ذلك مثلاً فيما تضعه الدوائر الحكومية من الأختام على المحال التجارية أو الدور التي يُراد

حجزها، وهذا يعني أنّ (الختم) هو: سدُّ الشيء، حيث استعار النص القرآني هذه الصفة الماديّة للشيء، و خلّعها على القلب والسمع، فجعل للقلب قفلاً تُسدُّ أمامه أبواب الفهم والإدراك والتعقّل. ومما يساعدنا على استخلاص هذا المعنى، أنّ النصّ القرآني الكريم يقول في سورة أخرى (سورة محمد ص) في وصف قلوب الكافرين (أم على قلوب أبقاها ؟) فجعل الأفعال (رمزاً) لانسداد الفهم والإدراك بالنسبة إلى قلوب الكافرين.

والمهمّ هو: أن نلاحظ أنّ عمليّة «الانسداد» للقلب والسمع، تتناسب مع طبيعة هذين الجهازين المعدّين للتقاط الحقائق والأصوات، بحيث إذا سُدَّتْ أبوابهما لما أمكن للقلب أن يعي، ولا للأذن أن تسمع، وهذا بخلاف جهاز «البصر» الذي خلّع عليه النصّ طابع «الغشاوة»، حيث لا تتناسب هذه الصفة مع جهازي القلب والسمع بقدر ما تتناسب مع جهاز البصر لكن - كما سترى - عندما تواجهك صورة (و على أبصارهم غشاوة)، تلاحظ أنّك أمام (رمز) يختلف عن الرمز الذي لحظته بالنسبة إلى القلب والسمع، فقد خلّع النصّ على (البصر) طابع الغشاوة، والغشاوة معناها (الغطاء)، بينما خلّع النصّ على القلب والسمع طابع «الغلق أو السدّ»، والسّر الفنيّ وراء ذلك، هو: أنّ البصر بالرغم من إمكان جعله مسدوداً، كما لو أغلق الكافر عينيه مثلاً، إلّا أنّ النصّ القرآني في صدد أن يوضّح بأنّ الله تعالى هو الذي جعل الكافر - نتيجة سلوكه المعاند - عديم البصر، ولذلك لا بدّ من وضع شيء على بصره من الخارج، حتّى يُحجزه من النظر إلى ما حوله، وهذا ما يتناسب مع «الغطاء»، لأنّ وضع أبسط غطاءٍ على البصر كافٍ في منعه من عمليّة الإبصار، وهذا ما يفسّر سبب عدم انسحاب هذه الصفة على القلب والسمع، وذلك لأنّ الغطاء لو وضع على القلب أو الأذن، فحينئذٍ لا يمنع هذا الغطاء من عمليّة الإدراك والاستماع، فلو قُدِّر لك أن تضع غطاءً على أذن أحد الأشخاص، فهذا لا يحجز الأذن من وصول الأصوات إليها، وكذلك القلب. وهذا على العكس من (الختم) الذي يعني وضع مادة تسدّ جميع المنافذ التي يتسرّب إليها الإدراك.

إذن: قد أمكنك أن تدرك جانباً من الأسرار الفنيّة وراء هذين الرمزتين اللذين انتخبهما النصّ القرآني - ونعني بهما: الختم على قلب الكافر وسمعه، والغشاوة على

بصره - حيث استهدف من وراء ذلك أن يُشير بهذين الرمزين إلى الانغلاق التام في ذهنية الكافر، فيما لا أمل في إصلاحه أبداً، مادام قلبه - وهو مركز الهداية - قد ختم عليه، وما دام سمعه - وهو الحاسة التي يمكن لها أن تستمع إلى القول وتُفيد منه - قد ختم عليه أيضاً، ومادام البصر - وهو الحاسة التي يمكن أن تفيد من النظر إلى الظواهر الكونية الدالة على وجود الله تعالى وإيداعه - قد وضعت الغشاوة عليه.

وأخيراً، أمكنك أيضاً أن تدرك الفارق بين صورتَي (الختم) و (الغشاوة) من حيث علاقتهما بعملية عدم الإدراك الذي يطبع ذهنيّة الكافر، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال الله تعالى في وصف المنافقين: ﴿اولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى فما ربحت تجارتهم وما كانوا مهتدين﴾^١

هذه الآية الكريمة تتضمن صورة فنيّة هي: الاستعارة. وأحسبك أنّك على إحاطة، بأنّ الصورة الاستعارية تعني: إكساب الشيء صفة شيء آخر. بمعنى: إنّ النص القرآني الكريم قد استعار، من إحدى العمليات الاقتصادية، صفة (البيع والشراء)، وخلعها على ظاهرة معنوية تتصل بالهدى والضلالة.

كما أحسبك تُدرك، بأنّ الصورة الفنيّة تكتسب عنصراً الأهميّة بقدر ما تميّز بالوضوح وبالبساطة وبالألفة. ولا أظنّك تتردّد لحظةً بأنّ الاستعارة التي نتحدّث عنها، تظلّ من الوضوح والألفة والبساطة، بنحو لا تخفى دلالتها حتّى على من لاحظ له من الثقافة الأدبيّة. حيث أنّ ظاهرة البيع والشراء تُعدّ خبرةً يومية يحياها البشر جميعاً، كما أنّ كلّاً من الهدى والضلالة، لا تكاد تغيب عن الخبرات الفكرية التي يعيها البشر أيضاً.

لكن، ما ينبغي أن تضعه في اعتبارك، هو: أنّ الوضوح والبساطة والألفة، إنّما تكتسب أهميتها الفنيّة فلاّنها تقترب بعنصر «العمق»، أي: التعبير عن أعماق الأفكار وأدقّها، من خلال اللغة المألوفة، البسيطة، الواضحة، وهذا ما يمكنك أن تلاحظه في

الاستعارة المشار إليها. فالنصّ القرآني الكريم، قبل أن يُقدّم لنا هذه الاستعارة، كان يتحدث عن المنافقين: من خلال العرض لنماذج من سلوكهم، حيث يقول الله تعالى (ومن الناس من يقول آمنا بالله وباليوم الآخر... يخادعون الله والذين آمنوا... في قلوبهم مرض، فزادهم الله مرضاً... وإذا قيل لهم: لا تفسدوا في الأرض قالوا: إنما نحن مصلحون... وإذا قيل لهم آمنوا... قالوا: أنؤمن كما آمن السفهاء... وإذا لقوا الذين آمنوا، قالوا: آمنا، وإذا خلوا إلى شياطينهم، قالوا: إنا معكم، إنما نحن مستهزؤن...)، فالملاحظ، أنّ هذه النماذج من سلوكهم، مثل: مخادعتهم الله والمؤمنين، ومثل قولهم للمؤمنين بأنّهم منهم، وقولهم لشياطينهم: إنّهم معهم، وقولهم لهؤلاء الشياطين بأنّهم يهزأون من المؤمنين... مثل هذه الأقوال التي تعتمد المخادعة والاستهزاء قد يخيّل لأصحابها بأنّهم أذكاء مثلاً، وأنّ لديهم تجارب اجتماعية، قد نجحوا في تمريرها على الآخرين.

لذا، فإنّ النصّ القرآني الكريم، تقدّم بالردّ المُفحم على هؤلاء الذين خيّل إليهم أنّهم - من خلال ذكائهم الاجتماعي المزعوم - قد ربّحوا الموقف، وحققوا طموحاتهم التي يتطلّعون إليها. ردّ عليهم، بصورة استعارية تتناسب مع الموقف، حينما أوضح بأنّ هؤلاء لم يربحوا في تجارتهم، بل إنّهم مارسوا عملية بيع للهدى وعملية شراء للضلالة.

إذن: جاءت الاستعارة متناسبة مع عملية البيع والشراء وحسابات الربح المترتب عليهما، والمهمّ هو عمق هذه الصورة الاستعارية من جانب، وبساطتها من جانب آخر، أمّا بساطتها فقد حدّثناك عنها، وأمّا عمقها فيتمثّل في أنّ عملية البيع والشراء، تقتزن دائماً بأشباع الحاجة لدى البائع والمشتري، وأنّ العمل التجاري يستهدف كسب الأرباح، وإلاّ كانت التجارة عملية عبثٍ لو لم يترتب عليها الربح. لذا عند ما خيّل إلى المنافقين بأنّهم قد ربّحوا - في تجارتهم المنافقة - إنّما كانوا مخطئين في تقديرهم، لأنّ المطلوب أن يربح الشخص جانب (الهدى) في حين أنّهم قد اشتروا الضلالة بالهدى، وهذا هو منتهى الخسارة التي لا يرضيها من يمتلك أدنى مسكّة من العقل.

إذن: للمرّة الجديدة، نلفت نظرك إلى أهميّة هذه الاستعارة التي طبعها سمة العمق، من حيث كونها جاءت في سياق سلوك المنافقين الذين وصفهم النصّ - في آيات سابقة

على الاستعارة - بأنهم كانوا يخادعون الله تعالى، وكانوا يستهزأون بالمؤمنين وسرى أن النص القرآني الكريم يتقدم بصياغة صور تشبيهية يُدللُ من خلالها على مستوى الخسارة التي تصيب هؤلاء المنافقين، مثل قوله تعالى (مَثَلُهُمْ : كمثل الذي استوقد ناراً، فلما أضاءت ما حوله، ذهب الله بنورهم، وتركهم في ظلماتٍ لا يبصرون) وهذه هي قَمَّةُ الخسارة، كما هو واضح.

أخيراً، لا بدّ من لفت نظرك - أيضاً - إلى هذا الارتباط الفني بين الاستعارة المتقدمة وبين ما سبقها من الحديث عن سمة المنافقين، وما تلحقها من صياغة الصور الفنية التي تُلقي بإنارتها على هذه الاستعارة، بالنحو الذي ستقف عليه لاحقاً إن شاء الله.

قال تعالى : ﴿مثلهم كمثل الذي استوقد ناراً فلما أضاءت ما حوله ذهب الله بنورهم وتركهم في ظلمات لا يبصرون﴾^١.

القارئ مدعو إلى أن يدقق جيداً في هذه الآيات وما بعدها من الآيات المخصصة، لإلقاء الضوء على سلوك المنافقين، من حيث التحليل لأعماقهم.

التحليل - كما هو واضح لديك - يتطلب لغة علمية خاصة. بيد أن النص القرآني الكريم، اتّجه إلى اللغة الفنية لمعالجة هذا الجانب، وذلك من خلال مجموعة من الصور التشبيهية والاستعارية والرمزية، كما ستقف على ذلك مفصلاً.

إنّ أوّل ما ينبغي أن تلاحظه هو : أنّ النصّ القرآني الكريم يتناول سلوك فئة تنتسب إلى أخطر الأمراض النفسية وهو «التفاق». ونحن عندما نطلق صفة «الخطورة» على مثل هذا المرض، فلاّنه يقترن بعمليات نفسية متشابكة، تعمل على تحطيم المريض و تمزيقه بنحو أشدّ إيلاماً من الأمراض الأخرى.

والسّر في ذلك هو : أنّ «التفاق» لا يُعنى إلاّ بتأمين إشباعاته الفردية، بحيث يقتاده الحرص عليها بأن يرتدي قناعين، أحدهما : القناع «الخارجي»، وهو قناع يتعارض

بصورة جذرية مع داخله، ولا شيء أدعى إلى تمزيق النفس أشدّ من «التعارض» بين رغباتها المتصارعة. وهذا ما يمكنك أن تلحظه في المصطلح النفسي الذي أطلقه القرآن الكريم على المنافقين، حيث قال عنهم في آية سابقة على هذه الآية التي نتحدث عنها: (في قلوبهم مرض فزادهم الله مرضاً)...

ولا أظنك بغافل عن معنى (المرض) هنا: أنه «المرض النفسي» لا غير. وما ينبغي أن نلفت نظرك إليه هو: أن النص القرآني لم يكتف بإطلاق صفة (المرض) عليهم في درجته التي تطبع أئمة شخصية منافقة، بل أضاف إليها أعلى درجات المرض حينما قال عنهم (فزادهم الله مرضاً). أي أن الله تعالى لم يدعهم مرضى عاديين، بل ضاعف من أمراضهم، بحيث لا يرجى لهم الشفاء أبداً.

والآن، إذ أمكنك أن تدرك درجة المرض التي تطبع المنافقين، حينئذٍ أمكنك أن تتقف على طبيعة الصور الفنية: من تشبيه واستعارة ورمز، فيما جاءت صياغة هذه الصور متناسبة مع حجم المرض المشار إليه. وسترى أن هناك أكثر من عشر صور فنية تتشابه فيما بينها، لتثقل لنا درجة التشابك المرضي لدى المنافقين.

لنقف أولاً عند الصورة التشبيهية التي استهلّت بها عملية التحليل لهؤلاء المرضى. (مثلهم كمثل الذي استوقد ناراً). لقد شبههم النص بشخص يستوقد ناراً، وقد تتساءل: ما هو الهدف من هذا الاستيقاد؟ الجواب هو: أن هذه النار التي استوقدها الشخص، قد استهدف منها أن تضيء له الطريق، حتّى يتمكن من مواصلة السير إلى أهدافه. لكن: ماذا حدث بعد هذا؟ يقول النصّ - عن هذه النار التي استهدف الشخص منها أن تضيء له الطريق - (فلما أضاءت ما حوله، ذهب الله بنورهم، وتركهم في ظلمات لا يبصرون)...

هنا ندعك أن تستخلص بنفسك ردّ الفعل الذي سيصدر عن هذا الشخص، عندما يشاهد أن النار التي أوقدها، وأضاءت ما حوله، إنّما أضاءت إضاءةً مؤقتة، لم تتجاوز المساحة التي تحيط به أثناء عملية الاستيقاد للنار. أي، أنه لم يفد من هذه الإضاءة حتّى لخطوات معدودة من السير، بل فوجيء - بمجرد استيقاده النار، وإنارتها لما حوله - فوجيء بانطفائها، ويترك في ليلٍ مظلم لا يُبصر فيه معالم طريقه.

إنَّ أهميّة هذا التشبيه، تتمثّل في: إيجاد العلاقة بين مستوقد النار، وبين أحلام المنافق، حيث يمكنك أن تتخيّل الآن مدى الانشطار، والتمزق والتوتر الذي يصيب المنافق، حينما يعقد علاقات اجتماعية مع المؤمنين مثلاً، مستهدفاً من ذلك أن يحقّق مكاسب اقتصادية لشخصه، وحيث يرسم مختلف الخطط التي تمهّد لهذه العلاقة، وحيث يعقد عليها آمالاً كباراً، وحيث يجد فعلاً أنَّ آماله قد بدأت تتحقّق الآن، لكن: في غمرة هذا الأمل الذي استيقن بتحقيق مقدّماته، إذا به ينطفيء فجأة، وتتلاشى جميع المساعي التي بذلها من أجل الوصول إلى أهدافه. ترى: كيف ستكون ردود فعله حيال مثل هذه الخيبة من الأمل؟

إذن: عندما شبّه النصّ القرآني الكريم المنافقين بمن يستوقد ناراً ما أن تضيء ما حوله حتّى تنطفئ، إنّما أبرز لنا مدى التمزّق الذي يصيب هؤلاء المنافقين عندما يعصف بهم اليأس من تحقّق أحلامهم التي من أجلها مارسوا عملية النفاق. وسترى مزيداً من التمزّقات التي سيواجهونها، عندما تتابع عملية التحليل لسلوكهم، من خلال الصور الرمزية والاستعارية التي صاغها النصّ القرآني الكريم.

قال تعالى في صفة المنافقين: ﴿صَمٌّ بَكْمٌ عُمِّيٌّ فَهُمْ لَا يَرْجِعُونَ﴾^١.

الآية الأخيرة التي مرّت عليك، تنتسب إلى أحد أشكال الصور الفنيّة، وهي «الصورة الرمزيّة». و«الرمز» - كما هو واضح لديك - هو: إيجاد علاقة من شيئين، يُشير أحدهما إلى دلالة الشيء الآخر، حيث يُحذف هذا الأخير، ويبقى الرمز دالّاً على ذلك الشيء المحذوف. وهذا من نحو العلاقة التي يمكنك أن تلحظها بين النور والإيمان مثلاً، وبين الظلمات والكفر، في قوله تعالى (يُخرجهم من الظلمات إلى النور)، حيث حُذفت عبارتا «الإيمان» و«الكفر»، وأصبحت عبارتا «النور» و«الظلمات» رمزاً للعبارتين المحذوفتين.

و لا أَظُنَّكَ تجهل، بما للصورة الرمزية من أهمية كبيرة، نظراً لكون الرمز تعبيراً عن دلالات متنوعة، يختصرها الرمز، ويسمح لخيالك بأن يستوحي ويستخلص ما يشاء من الدلالات التي تتوافق مع حجم خبراتك في الحياة... فأنت بمقدورك مثلاً أن تستخلص من عبارة النور دلالات متنوعة مثل : الإيمان، الخير، النعيم... الخ. و بمقدورك أن تستخلص من عبارة «الظلمات» دلالات متنوعة مثل : الكفر، الشر، الشقاوة... الخ، وهكذا...

و الآن، إذا دَقَّقْتَ النظر في الآية الكريمة التي جاءت في صدد التحليل لشخصية «المنافق»، أمكنك أن تتبين مدى أهمية ما تنطوي عليه من رموز فنية.

لقد وصف النصّ شخوص المنافقين بأنّهم (صمّ، بكّم، عمي)،... وأنت على إحاطة كاملة بأنّ «الصمم» و «البكم» و «العمى» هي أعراض أوعاها جسمية للحواسّ الثلاث : الأذن، و اللسان، و العين. إلّا أنّ النصّ نقلها من دلالاتها المعجمية، وجعلها «رموزاً» لدلالات أخرى متنوعة، يمكنك أن تستوحي من كلّ واحدة منها عشرات الظواهر.

فالأصمّ مثلاً هو من شدّت أذنه فلا يسمع أيّاً من الأصوات، و قد جعله النصّ القرآني الكريم (رمزاً) للمنافق الذي يأبى أن يستمع إلى قول الحقّ، أو لا يمكنه أن يستمع إلى قول الحقّ، أو إذا استمع إليه فلا يتأثّر به، أو يمكنك أن تستخلص أكثر من دلالة بالنسبة إلى الرمزين الآخرين : الأبكم الذي اعتقل لسانه عن الكلام، و الأعمى الذي لا يُبصر شيئاً.

إنّ ما نعتزم التأكيد عليه هو : لَقُتْ نظرك إلى هذه الرموز الثلاثة، من حيث صلتها بشخوص المنافقين الذين سبق أن شبههم النصّ القرآني الكريم - في آية سابقة - بمن يستوقد ناراً ﴿مَثَلُهُمْ كَمِثْلٍ نَارٍ﴾ فلما أضاءت ما حوله ذهب الله بنورهم وتركهم في ظلمات لا يبصرون﴾.

فهذه الصورة التشبيهية شبهت المنافقين بمن يمشي في طرق مظلمة لا يُبصر فيها أيّ شيء من الأشياء، وهذا السير في الظلام جاء نتيجة إمعان المنافق في كفره، بحيث ختم الله على قلبه و سمعه، و جعل على بصره غشاوة، بنحو لا أمل في إصلاحه. و لذلك جاءت الرموز الثلاثة (الصمم، والبكم، و العمى) نتيجةً طبيعيّة لهذا الانسداد الذهني

والنفسى والفكرى لدى المنافق.

وبكلمة جديدة، إنّ النصّ القرآنى الكريم قد مهّد للمستمع مناخاً يستطيع من خلاله أن يستنتج بأنّ أولئك المنافقين الذين خيّل إليهم بأنّ بمقدورهم أن يحققوا مكاسبهم الدنيوية، من خلال التظاهر بالإيمان، إنّما هم على خطأ كبير، لأنّ الله تعالى سرعان ما يعصف بأحلامهم المريضة، ويدعهم يائسين من تحقّق المكاسب المشار إليها.

من هنا وصفهم النصّ بأنّهم (صمّ، بكم، عمى)، لأنّهم - من جانب - غافلون عن أن الله تعالى يقف لهم بالمرصاد، ولأنّهم - من جانب آخر - قد انتخبوا طريق الضلال أو الكفر بدلاً من الهداية أو الإيمان. والمهمّ هو أنّ النصّ القرآنى الكريم - في انتخابه لهذه الرموز الثلاثة: الصم، البكم، العمى - قد فسح المجال للقارىء بأن يستخلص ويستوحي منها: جملة من الدلالات المتنوعة التي توضّح مدى جهالة المنافق من حيث كونه أعمى من النظر إلى حقائق الكون، ومن حيث كونه (أصمّ) من الاستماع إلى هذه الحقائق، ومن حيث كونه (أخرس) من النطق بها، وهكذا...

إذن: أمكنك أن تتبين جانباً من الأسرار الفنية التي انطوت عليها هذه الرموز الثلاثة: في صفة المنافقين، وصلتها بما تقدّم من الأوصاف التي ذكرها النصّ في آياتٍ سابقة، ثمّ صلتها بما ستقف عليه من الأوصاف إن شاء الله.

قال تعالى في صفة المنافقين: ﴿أَوْ كَصَيْبٍ مِنَ السَّمَاءِ فِيهِ ظُلُمَاتٌ وَرَعْدٌ وَبَرْقٌ يَجْعَلُونَ أَصَابَهُمْ فِي آذَانِهِمْ مِنَ الصَّوَاعِقِ حَذَرَ الْمَوْتِ وَاللَّهُ مُحِيطٌ بِالْكَافِرِينَ * يَكَادُ الْبَرْقُ يَخْطَفُ أَبْصَارَهُمْ كُلَّمَا أَضَاءَ لَهُمْ مَشَوْا فِيهِ وَإِذَا أَظْلَمَ عَلَيْهِمْ قَامُوا وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ لَذَهَبَ بِسَمْعِهِمْ وَأَبْصَارِهِمْ إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ^١﴾.

فيما سبق، تحدثنا عن جملة من الصور الفنيّة التي تناولت سلوك المنافقين، ومنها: الصورة التي شبّهتهم بمن (يستوقد ناراً، فلما أضاءت ما حوله، ذهب الله بنورهم)، وهذا

التشبيه - كما لاحظته سابقاً - لم يتناول إلا سمةً واحدةً من سمات المنافقين، وهي: أنَّ الله تعالى قد أطفأ أحلامهم التي نسجوها حيال المكاسب الدنيوية، أي: إنَّ التشبيه المتقدم أبرز خيبة الأمل لدى المنافقين. أمَّا الصورة التي نحدِّثك عنها الآن، فهي امتداد للتشبيه السابق، ولكنه يتناول الأشكال المختلفة للعمليات النفسية المريرة التي يكابدُها المنافقون، حيث يُبرز التشبيه: مدى التوتُّر والتعزُّق والصراع الذي يُعاني منه هؤلاء المنافقون، في غمرة بحثهم عن المكاسب الدنيوية التي من أجلها مارسوا عملية النفاق. لقد شبَّههم النصُّ القرآني الكريم بمن يواجه مطراً فيه ظلمات ورعد و برق وصواعق ... ولتستمتع من جديد إلى هذا التشبيه: (أو كصَيَّبَ من السماء فيه ظلمات ورعد و برق يجعلون أصابعهم في آذانهم من الصواعق حذر الموت)...

و أظنَّكَ تتحسَّس شيئاً من الغموض الفنيِّ حيال هذه الرموز الأربعة أو الخمسة، وهي: المطر، الرعد، البرق، الظلمات، الصواعق... كما أحسبك تتساءل: عن علاقة هذه الرموز الفنيَّة بسلوك المنافقين؟ وهل إنَّها صدى للعمليات النفسية التي يمرُّ بها المنافق، عندما يتعامل مع المؤمنين و يتظاهر بأنَّه واحد منهم؟ أو عندما يخيلُ إليه أنَّه سوف يحقق طموحاته من وراء هذا التعامل؟ أو عندما يخشى أن يفترض أمره فيخسر كلَّ شيء؟ أو عندما يتصاعد لديه الخوف بحيث يُشفق على مصيره البائس، في حالة افتضاحه أمام الناس؟

هذه العمليات النفسيَّة التي تتأرجح بين الأمل واليأس، بين الفرح والخوف، بين ما هو معلوم وما هو مجهول... الخ، تظل - كما سنوضِّح لك - ذات علاقة بالرموز التي مرَّت عليك، أي: رموز المطر، والرَّعد، والبرق، والظلمات، والصواعق.

يمكنك أن ترسم في خيالك ليلة من ليالي الشتاء. وقد غطَّت السحب أفق هذا الليل، إلَّا أنَّكَ تشاهد بين الحين والآخر برقاً قد أضاء في الظلمة، كما أنَّكَ تُفاجأ بصوت الرَّعد الذي يصكُّ الأسماع، وقد يتعاطم الأمر ويتصاعد الخوف بحيث تتوقَّع نزول صاعقة من السماء، ممَّا يضطرك ذلك إلى أن تضع أصابعك في أذنيك، خوفاً من الصواعق التي تنذر بالموت.

لكن، خلال هذا كله، ينبغي ألا تنسى بأنّ كلاً من الظلام الذي تواجهه، والبرق الذي يخطف بصرك، والرعد الذي يصفك سمعك، والصاعقة التي تهدك إلى درجة أنها تحملك على وضع أصابعك في أذنيك خوف الموت، كلّ ذلك يظلّ مصحوباً بنزول المطر، أي: أنّك تواجه مطراً، ولكنّه مصحوب بمواجهتك لظلام، ورعد، وبرق، و صواعق.

و السؤال: ما هي علاقة سلوك المنافق، بهذا المراءى الذي استحضرتة في خيالك؟ أي: مراءى المطر، والبرق، والرعد، والصواعق، والظلام؟

إنّنا ندعوك إلى أن تربط بين كلّ واحد من هذه المرائي: المطر، الظلمات، الرعد، البرق، الصواعق، وبين كلّ عملية نفسية تضطرم بها أعماق المنافق.

يمكنك أن تربط بين «المطر» وبين «المكاسب» الدنيويّة التي يخطط لها المنافق، ولكن هذا المطر قد واكبه ظلام الليل، مضافاً إلى الظلام الذي تسبّبه السحب التي تحجز الضوء الذي يمكن أن يتأتّى من الكواكب.

حينئذٍ يمكنك أن تربط بين الظلام وبين المخاوف التي يتحسسها المنافق بالنسبة لإمكان أن يفشل في تمرير مخططه. ثمّ إنّ كلاً من (البرق) و (الرعد) يصاحب هذه العمليّة. وعندها، يمكنك أن تربط بين (البرق) الذي هو بمثابة (أمل) في إمكان نجاح المنافق في تحقيق طموحاته، إلّا أنّ هذا الأمل تحاصره الخيبة من جديد، عندما يواجه المنافق (رعداً) يصفك أذنيه.

إذن: المنافق يحيا بين الأمل والخيبة، بين المطر والبرق من جانب، وبين الظلام والرعد من جانب آخر، إلّا أنّه - في نهاية المطاف - يتغلّب عليه عنصر (الخوف) أو خيبة الأمل، بحيث يواجه (صواعق) تنذر بالموت ممّا تضطرّه إلى أن يضع أصابعه في أذنيه، أي: أنّه يخشى أن يفتضح أمره أمام الآخرين و يكتشفون نفاقه، فيتلاشي بريق المكاسب الذي خطّط له المنافق.

والآن، أمكنك أن تتبيّن جانب الأسرار الفنيّة التي انطوت عليها رموز: المطر، والظلمات و الرعد و البرق و الصواعق. لكن، لا تزال الصور الفنيّة المذكورة غير منتهية لحدّ الآن، بل تكملها صورة فنيّة تُعدّ امتداداً لسابقتها، وهي صورة: (يكاد البرق يخطف

أبصارهم، كلّماء أضاء لهم مشوا فيه، وإذا أظلم عليهم: قاموا...)
و هذا ما سنحدّثك عنه الآن :

قال تعالى : ﴿يكاد البرق يخطف أبصارهم...﴾^١.

لنتأمّل أولاً : إنّ (المطر) هو الأمل الرئيس الذي يحلم به المنافقون. لكن، بما أنّ (الظلمات) - مضافاً إلى الرعود و الصواعق - تمنع المنافقين من تحقيق آمالهم، عندئذٍ يبقى (البرق) هو النافذة الوحيدة التي يمكن أن يفيدوا منها في هذا المجال، بصفة أنّ (البرق) - وهم يسيرون في ظلمة نزول المطر - سوف يضيء لهم معالم الطريق.

لكن، دقّق النظر إلى الصورة الرمزية التي صاغها النصّ القرآني الكريم، في رسمه لك: طريقة مواجهة المنافقين للبرق الذي يضيء لهم حيناً معالم الطريق، ثمّ : في اختفائه حيناً آخر، حيث يواجهون الظلام من جديد... ولا شكّ، أنّ الدهشة الفنيّة التي ستغمرك في مثل هذه الصورة الإعجازيّة، هي : طبيعة العمليات النفسية التي تصاحب ردود الفعل لدى المنافقين، وهم يواجهون الظلمات و البرق من جانب، و يحلمون بالمطر من جانب آخر.

لقد رسم النصّ القرآني الكريم أولاً : طريقة مواجهتهم للبرق، فقال تعالى (يكاد البرق يخطف أبصارهم)... و المعنى الرمزي لهذه الصورة، هو : أنّ البرق يكاد يستلب أعينهم - و هي صورة استعارية لا تخفى عليك - حيث إنّ جماليتها التي تستثيرك، تتمثّل في كونها ترسم (البرق) - وهو هاجم على أعينهم فجأةً - من حيث السرعة، و من حيث الشدّة الضوئيّة، لذلك فهو يستلب أو يخطف أبصارهم، في غمرة الظلام الذي يواجهونه في مسيرهم تحت المطر.

و الآن : ندعك تستحضر في ذهنك كيفية الاستجابة التي يصدر عنها المنافقون في مثل هذه الحالة : حالة وجودهم في درب مظلم يخطف فيه البرق حيناً، و يختفي حيناً

آخر.

تقول الصورة القرآنية الكريمة: (كلّما أضاء لهم مشوا فيه، وإذا أظلم عليهم قاموا) من جديد، نطالبك بأنّ تستحضر في ذهنك، هذا المرأى الذي رسمه القرآن الكريم، لتبيّن مدى المرارة والشدة والتمزّق الذي يصيب المنافقين في مثل هذه الحالة. إنهم يفرحون قليلاً بمشاهدة البرق، فيتفجّر لديهم الأمل، و يُسرعون في السير، منتهزين هذه الفرصة الضوئية التي أنارت لهم بعضاً من الطريق، لكن : سرعان ما ينطفئ هذا البرق، و يعود الظلام من جديد، فماذا يصنعون ؟ إنهم يتوقّفون عن السير من جديد، إنهم يتحطّمون من جديد، يقنطون، يتمزّقون، ثمّ يعادوهم الأمل من جديد، عندما يضيء البرق مرّة ثانية، وهكذا تتكرّر العملية، أمل، يأس، ثمّ: أمل، يأس، وهكذا....

إذن : أمكنك أن تبيّن مدى الأهمية لهذه الصورة الفنية التي اعتمدت مجموعة من الرموز، رموز البرق والظلام، مضافاً إلى الرعد والصواعق، مضافاً إلى الرمز الرئيس (المطر) الذي يجسّد أحلام المنافقين، و لا أظنّك تتوقّع لحظة أن تكون هناك صورة فنية ترسم لك : العمليّات النفسية التي تضطرم في أعماق المنافقين، أشدّ إثارةً وانبهاراً ودهشةً، وجمالية من هذه الصورة التي قدّمها القرآن الكريم، بالنحو الذي لحظناه.

قال تعالى في صفة اليهود: ﴿ثم قست قلوبكم من بعد ذلك فهي كالحجارة أو أشدّ قسوة وإنّ من الحجارة لما يتفجّر منه الأنهار وإنّ منها لما يشقق فيخرج منه الماء وإنّ منها لما يهبط من خشية الله و ما الله بغافل عمّا تعملون﴾ ١.

هذه الصورة الفنية التي تواجهها، تتضمّن - كما هو واضح لديك - «تشبيهاً» يتناول قساوة القلب التي تتميّز بها الشخصية اليهودية، و لكن، قبل أن نعرض لك خصائص هذه الصورة المدهشة فنياً، ينبغي أن نذكرك، بأنّها جاءت بعد سلسلة طويلة من العرض

القصصي لسلوك الإسرائيليين، حيث اتّسم سلوكهم بالتمرد على أوامر السماء من جانب، وقتلهم الأنبياء من جانب آخر، وبمارسات تبعث على السخرية من جانب ثالث، مثل مطالبهم برؤية الله تعالى، وعبادتهم للعجل... الخ، فيما تعبّر أمثلة هذا السلوك عن مدى الالتواء الذي يطبع الشخصية اليهودية. وفيما يترتب على مثل هذا الالتواء في السلوك: أن تصبح أعماق الشخصية اليهودية ممسوخة لا أثر للخير فيها.

في سياق ذلك، يمكنك أن تتبين أهمية «التشبيه» الذي قدّمه النصّ القرآني الكريم، حينما أوضح بأنّ «قلوب الإسرائيليين» هي: «كالحجارة أو أشدّ قسوة»، إلى آخر ما ستلاحظه من التفصيلات التي ينطوي عليها هذا التشبيه.

لا شك، أنّ قساوة القلب تعني: اشتداد درجة المرض أو الالتواء في أعماق الشخص، بحيث تتلاشى لديه النزعة الإنسانية، وحينئذٍ يكون التشبيه لقساوة القلب بالحجارة تعبيراً عن أشدّ درجات القساوة. ولكنك ينبغي أن تلاحظ هنا، أنّ النصّ القرآني الكريم لم يكتفِ بتشبيه قساوة اليهود بالحجر، بل أوضح بأنّ قساوتهم أشدّ من الحجر. وإذا أخذنا بنظر الاعتبار، أنّ القرآن الكريم يتميز في صياغته للصور الفنية بكونه (واقعيّاً) لا مجال لعنصر (المبالغة) فيه، حينئذٍ يمكنك أن تدرك مدى القساوة التي تنطوي عليها قلوب اليهود.

وقد تتساءل: إنّ الحجر عنصر جامد، والعنصر البشريّ؛ مهما بلغت درجة قساوته، فهو لا يصلّ إلى حدّ الجمود، لأنّ ذلك يعني: انسلاخ الشخص من دائرة البشر، فلا بدّ أن يحتفظ الشخص - مهما كانت درجة قساوته - ولو بنسبٍ صغيرة من نزعة الخير، في حين أنّ هذا التشبيه ينفي حتّى النسبة الصغيرة من الخير أو الرّحمة في قلب اليهوديّ، بل لا يكتفي بنفي الخير منه فحسب، وإنّما يقرّر بأنّ الحجر - وهو جامد لا أثر للرخاوة فيه - هو: أقلّ جموداً من قلب اليهودي.

فهل يعني هذا، أنّ الشخصية الإسرائيليّة خارجة عن صعيد الإنسان العادي حقّاً، ما دُمنا على يقين بأنّ القرآن الكريم لا يلجأ إلى عنصر (المبالغة)؟ هذا ما يُجيبك عليه القرآن نفسه، حين تتابع الصورة التشبيهية المشار إليها.

لكي يُقنّك القرآن الكريم بأنّ قلوب الإسرائيليين هي أشدُّ قسوة من الحجارة، تجده يُقدّم لك استدلالاً فنيّاً، على النحو الآتي :

(وإنّ منها لما يشققُ فيخرج منها الماء وإنّ منها لما يتفجّرُ منه الأنهارُ، وإنّ منها لما يهبطُ من خشية الله...)...

تأمل بدقّة هذا الاستدلال الفنيّ، تجد أنّك أمام صورٍ فنيّةٍ مذهشة، مُثيرة، طريفة، تتحدّث عن مستويات الحجارة - وهي جامدة تماماً في تصوّراتنا - من حيث إمكانية تشقّق الماء منها، أو تفجّر الأنهار منها، أو هبوطها من خشية الله تعالى... أولئك جميعاً، ينبغي أن تتأمّله بدقّة، حتّى تتبيّن الأسرار الفنيّة الكامنة وراء التشبيه المذكور. إنّ قساوة اليهود أشدّ من قساوة الحجر.

هذا ما يريد أن يقرّره القرآن الكريم، وأن يُقدّم لك دليلاً حسيّاً على هذه القساوة التي تفوق الحجر.

الحجر : قد تتفجّر منه الأنهار، وهذا ما يُمكنك أن تشاهده مثلاً في المواقع الجبلية، والحجر: قد يتشقّق فينبع منه الماء، وهذا ما يُمكنك أن تشاهده في مُطلق الأرض. ثمّ الجبل : قد يهبط من خشية الله تعالى، وهذا ما لا يُمكنك أن تشاهده حسيّاً، ولكن يُمكنك أن تعيه فكريّاً، حينما تضع في اعتبارك، أنّ النص القرآني الكريم قد أشار في إحدى الآيات الكريمة إلى أنّ السماوات والأرض والجبال قد أُبين أن يحملن الأمانة (وهي : الخلافة في الأرض) وأشفقن منها، ولكنّ الإنسان قد حملها، وكان ظلوماً جهولاً، وهذا يعني أنّ الكائنات غير البشريّة تحمل (وعياً)، كما هو واضح.

لكن، يعيننا أن تتبيّن الأسرار الفنيّة الكامنة وراء هذا التشبيه المذهل الذي جعل من الحجارة إمكانية أن تتفجّر، وإمكانية أن تشقّق، وإمكانية أن تهبط من خشية الله تعالى... في حين أنّ القلب الإسرائيليّ جامدٌ، بليد، لا رحمة فيه، ولا وعي لديه.

وكما كرّرنا : أنّ القرآن الكريم لا يجنح إلى المبالغة ولا يتّجه إلى المبالغة في صياغته للصور الفنية، بل يتعامل مع الواقع، مع الحقيقة، وحينئذٍ قد تتساءلُ عن علاقة تفجير الحجارة بالأنهار، وتشقّقها بالمياه، ثمّ : عن صلتها بقساوة القلب الإسرائيليّ.

إذا أمكنك أن تدرك بأنَّ الصُّورة الفنِّية - تشبيهاً كانت أو غيره - إنَّما تقوم على إيجاد علاقة بين شيئين لا علاقة بينهما في عالم الواقع، حينئذٍ يمكنك أن تتبيَّن العلاقة التي أوجدها النصُّ القرآني بين قساوة اليهود التي لا حدود لها، وبين جمود الحجر الذي يُشارك القلب الإسرائيلي في الجمود، ولكنَّه يختلف عنه في كون الحجر يستخلى عن جموده أحياناً فيتفجَّر منه النهر أو يتشَقَّق منه النبع، بينما لا تجد لدى الإسرائيلي إمكانية أن يتفجَّر قلبه يوماً ما بالرحمة أو بالوعي.

بهذا: أمكنك أن تلاحظ العلاقة الفنِّية بين كلٍّ من الحجارة و قلب اليهودي، و مثل هذه العلاقة لا مبالغة فيها، بل هي في الصحيح من (الواقع) الذي نشاهده في تفجير الحجارة و تشققها.

و العلاقة المذكورة - كما هو واضح لديك - إنَّما تنبثق من كونها (رمزاً) لما هو (واقع)، أي: أنَّ تفجَّر الحجارة و تشققها هو (رمز) يقابل جمود القلب الإسرائيلي و انعدام الخير فيه.

و هو يختلف عن التشبيه الثالث الذي أوضح بأنَّ من الحجارة ما يهبط من خشية الله تعالى، في حين أنَّ القلب الإسرائيلي لا يعرف الخشية من الله تعالى. لذلك، ينبغي أن تضع في اعتبارك أنَّ هذا التشبيه ليس (رمزاً) لواقع، بل هو الواقع نفسه. كلُّ ما في الأمر، أنَّ النصَّ القرآني الكريم يستهدف من وراء مثل هذا التشبيه أنَّ يستدلَّ بأنَّ الحجر الذي لم يحمل الأمانة التي حملها الانسان إنَّما يمتلك إمكانية الخشية من الله تعالى، في حين أنَّ اليهودي لا يمتلك مثل هذه الخشية.

إذن: من خلال الركون إلى نمطين من التشبيه: التشبيه الرمزي و التشبيه الحقيقي، أمكنك أن تدرك تماماً، أو لنقل: أمكن للنصِّ القرآني أنَّ يوفرَّ لديك عنصر (القناعة) بمدى قساوة القلب الإسرائيلي الذي لا يُمكنك أن تدرك حدوده، إلّا من خلال التشبيه المذكور، بالنحو الذي تقدَّم الحديث عنه.

قال تعالى في معرض حديثه عن سلوك اليهود: ﴿وَقَالُوا قُلُوبُنَا غُلْفٌ﴾ بل لَعَنَهُمُ اللَّهُ

بكفرهم قليلاً ما يؤمنون»^١.

في هذه الآية نواجه صورةً (استعارية)، هي قوله تعالى على لسان اليهود (قلوبنا غلف)، ولو أمنت النظر في هذه الاستعارة، لوجدت أنها جاءت على لسان اليهود أنفسهم، أي: أنَّهُم هم الذين أقرّوا بأنّ قلوبَهُم غُلف.

و عبارة (غلف) قد تكون جمعاً للأغلف الذي يعني: انعدام الوعي في قلبه، أو تكون جمعاً للغلاف الذي ينطوي على معنيين، أحدهما: الغطاء، والآخر: الوعاء.

و خلافاً لبعض المفسّرين الذين احتملوا بأنّ المقصود من (غلف) هو: "الوعاء" أي أنّ اليهود قالوا بأنّ قلوبهم أوعية للعلم، ولكنّها لا تعي ما يقوله النبي ﷺ. نقول - خلافاً لهذا التفسير الذي نستبعده تماماً، - يمكننا أن نقرّر بسهولة: بأنّ المقصود من عبارة (غلف) هو: الأغلف، أي الذي لا يعي، أو يكون المقصود منه هو الغلاف الذي يشكل «استعارة» لمعنى الغطاء، أي: أنّ قلوبهم بمثابة غطاء لا سبيل إلى دخول المعرفة إليها. و المهم هو: أن نتبيّن خصائص الفنّ الذي انطوت هذه الاستعارة عليه.

إنّ الأهميّة الفنيّة لهذه الاستعارة (قلوبنا غلف) تتمثّل في كونها قد انتخبت (الغلاف) او (الغطاء) استعارة لانغلاق الذهن أو القلب عند اليهود، حيث إنّ الغلاف يحتجز القلب من دخول الهداية إليه حجباً تاماً بنحو لا سبيل إلى إصلاحه ابداً.

هنا قد يتساءل القاريء إنّ عبارة (قلوبنا غلف) قد صدرت من أفواه اليهود، فهل يعني هذا أنّهم هم الذين صاغوا هذه العبارة، فتعود جماليّتها إلى كلام بشريّ؟ طبعياً، لا. و السرّ في ذلك أنّ القرآن الكريم ينقل أجوبة هؤلاء بالمعنى، و ليس بالصياغة اللفظيّة، أي: ينقل لنا مؤدّى كلامهم، ثمّ يصوغه بنحو فنيّ.

ولذا نجد في مكان آخر من القرآن الكريم صيغاً مختلفة، ولكنها ذات معانٍ متقاربة بالنسبة إلى انغلاق القلب عند الكفار، و منه مثلاً قوله تعالى على لسانهم أيضاً: ﴿وقالوا قلوبنا في أكنةٍ ممّا تدعوننا إليه﴾^٢ أي: إنّ قلوبنا في غطاء ممّا تدعوننا إليه من الإيمان،

فاستخدم هنا عبارة (أكثّة)، واستخدم في الاستعارة السابقة عبارة (غلف)، وحينئذٍ يمكنك أن تستخلص من هذا التفاوت في الصياغات المختلفة، ذات الدلالات المتقاربة، أن النص القرآني الكريم ينقل لنا المعنى بصياغات فنيّة، لا أنّه ينقل المعنى بنفس اللغة التي صدرت من أفواههم.

هنا أيضاً قد يُثار تساؤل آخر، هو: أن بعض المفسّرين - كما مرّ عليك - يقولون: إنّ المقصود من عبارة (قلوبنا غلف) هو: أن قلوبهم أوعية وليس أغطية، فيكون المراد من ذلك أنّهم يملكون قلوباً واعيةً ولكنّها لا تُدرك ما يقوله النبي ﷺ، وهذا ما ينسجم مع طبيعة الإنسان الذي لا يعقل أن يذمّ نفسه بل يمتدحها، بينما نجد أن التفسير الآخر الذي يقول إنّ المقصود من (قلوبنا غلف) هو: أن قلوبهم غير واعية، وهذا ذمّ منهم لا يعقل صدوره، فيرجّح التفسير الأوّل.

و نجيبك على ذلك أن إقرار اليهود بأن قلوبهم مغلقة بعدم الوعي، إنّما جاء على نحو العناد والسخرية والوقاحة والصفاقة التي يتميّزون بها، لا على نحو الذمّ لأنفسهم. ويدلّنا على ذلك، أن الكفار المعاندين - كما لحظت في الاستعارة القائلة (وقالوا قلوبنا في أكثّة ممّا تدعوننا إليه وفي آذاننا وقراً... إلخ) - قد قالوا هذه العبارة - وهي ظاهرها ذمّ - على نحو العناد والسخرية والوقاحة أيضاً، لأنّهم ذمّوا أنفسهم، بل كان هدفهم من ذلك هو أنّهم ليسوا على استعداد لتقبّل الإيمان.

وهذا هو منتهى الانغلاق الفكري والنفسي عند الكفّار، حيث يحرص النصّ القرآني الكريم على إبرازه، ليدلّل لنا مدى ما يتّصف به الكفّار - في شتّى مستوياتهم - من جمود وتخلف وهزالٍ و سطحية و غباء ذهني، وذلك من خلال انتخابه لصياغات خاصّة من التعبير بالنحو الذي فصلّنا الحديث عنه.

قال تعالى في محكم كتابه : ﴿بلى من أسلم وجهه لله و هو محسن فله أجره عند ربه ولا خوف عليهم ولا هم يحزنون﴾^١.

نواجه في هذه الآية إحدى الصور الفنية، وهي قوله تعالى (مَن أسلم وجهه لله و هو محسن)، وهذه الصورة تنتسب إلى (الرمز)، والرمز - كما كررنا - هو: التعبير عن شيء من خلال شيء آخر يكون بمثابة إشارة له. فالوجه هنا رمزٌ لأشياء كثيرة يمكنك أن تستخلصها من هذه العبارة الرمزية ذات الإيحاءات المتنوعة، إنها عبارة تتَّسم بالبساطة والألفة، ولكنها مشحونة بالدلالات العميقة كلِّ العمق.

وقد تسأل ما هي خصائص هذا الرمز (أي: الوجه)؟ ونجيبك: وجه الإنسان هو الجزء الوحيد من مظهره الخارجي الذي يُعرف به ويميّز به عن غيره. وجه الإنسان: هو الذي (يبصر) الأشياء التي تحيط به، وجه الإنسان: هو الذي يستقبل الآخرين (بالكلام)... وجه الإنسان: هو الذي يواجه الآخرين بابتسامة (الشفاء) أو تقطيها... وجه الإنسان: هو الذي تقرأ فيه سلامة القلب أو مرضه: من خلال قسماته وخطوطه... وجه الانسان باختصار: هو المعبر عن شخصيته.

وإذا كان الأمر كذلك، حينئذٍ بمقدورك أن تتبين مدى أهمية هذا الرمز الذي يبدو بسيطاً ومألوفاً، ولكنه مشحون بهذه المعاني التي عرضناها لك.

لكن، يتعين عليك أن تسأل أيضاً عن صلة هذه المعاني التي يرمز بها الوجه بموضوع الآية الكريمة التي تقول: (من أسلم وجهه الله)، ومعنى (أسلم) هو: أخلص، أو «سلمه إلى»، أي: إنَّ من سلَّم وجهه إلى الله تعالى، أو من أخلص بوجهه إلى الله تعالى، و هو محسن، فله أجره. وعلى هذا، يمكنك أن تستخلص من الرمز المذكور، ما يلي: إنَّ من انتقاد لله تعالى - من حيث التزامه بمبادئ الله تعالى - لا يواجه خوفاً ولا حزناً في اليوم الآخر.

طبيعياً، إنَّ من جملة مبادئ الله تعالى هو: تفويض الأمور إليه، وهذه الدلالة تظلُّ

هي المعنى الأكثر بروزاً، أو لنقل : إنَّ أهَمِّية هذا الرمز الفني الضخم أنَّه - من جانب - يدعك تنتقل بذهنك مرّة إلى أنَّ الإنسان عندما يخلص لله تعالى في الطاعة : حينئذٍ لا يواجه الخوف والحزن،... ويدعك أيضاً تنتقل بذهنك إلى أنَّ الإنسان حينما يفوّض أمره إلى الله تعالى، فلا خوف عليه ولا حزن.

وإنَّ كلّاً من هذين المعنيين ينصرف الذهن إليه، وهذا ما يجعل الرمز المذكور موسوماً بأهمِّية فنيّة مضاعفة، لأنَّك - من جانب - تستخلص منه مفهوم الطاعة حيناً ومفهوم التوكّل والتفويض حيناً آخر، كما أنَّك - من جانب آخر - تستخلص من الرمز جملة دلالات ترتبط بظاهرة (الوجه)، وكونه تعبيراً عن شخصية الإنسان : ببصره وشفاهه وتقاطيع محيّاها وسائر الخطوط التي ترسم على الوجه، حيث تعبّر هذه الخطوط جميعاً عن مدى استجابته للطرف الآخر الذي يقبل هو عليه أو هو يقبل عليه. وفي ضوء ذلك، يمكنك أن تستخلص جملة دلالات عبادية ترتبط بسلوك الإنسان ومصيره دنيوياً وأخروياً، فالرمز الفني الذي يقول بأنَّ من أسلم وجهه لله وهو محسن فله أجره ولا خوف عليه ولا حزن، إنّما يتجسّد دنيوياً في كون الإنسان يحيا توازنه الداخلي دون أية توترات يسببها الإحباط أو عدم الإشباع لحاجاته المختلفة، فإذا أسلم وجهه إلى الله تعالى وتوكّل عليه وفوّض أموره إليه، فحينئذٍ يتكفّل الله تعالى بإشباع حاجات هذا الإنسان.

إلّا أنَّ هذا الإسلام للوجه إلى الله تعالى قد اقترن بشرط مهمّ هو أن يكون الإنسان (محسناً)، أي : قد اقترن بشرط مهمّ هو أن يحسن عمله العبادي الذي أوكلته السماء إليه، وإلّا فإنَّ مجرد التفويض أو التوكّل أو الاستسلام مع ممارسة المعصية لا يترتّب عليه عدم الخوف والحزن ولا يترتّب عليه الأجر إلّا في نسبة محدودة، بينما تجد أنَّ الصورة الرمزية المذكورة تركّز على مفهوم الاستسلام المقرون بالطاعة، نظراً لأنَّ الرمز المعبّر عنه (الوجه) لا يمكنك أن تستقطب دلالاته المتنوعة، إلّا من خلال كون (الوجه) تعبيراً عن كلّ الممارسات الإيجابية غير المقترنة بتقطيب الوجه أو الشفاه أو إشاحة البصر عن رؤية حقائق الله تعالى.

كلّ اولئك - كما رأيت - تفسّر لنا مدى أهمية هذه الصورة الرمزية، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى: ﴿وَكذلك جعلناكم أمة وسطاً لتكونوا شهداء على الناس ويكون الرسول عليكم شهيداً وما جعلنا القبلة التي كنتَ عليها إلا لنعلم من يتّبع الرسول ممّن ينقلب على عقبيه وإن كانت لكبيرة إلا على الذين هدى الله وما كان الله ليضيع إيمانكم إنّ الله بالناس لرؤوف رحيم﴾^١.

في هذا النصّ، تواجهك صورة فنيّة هي قوله تعالى (ينقلب على عقبيه)، وهذه الصورة تنتسب إلى (الرمز) الذي يعني كونه (إشارة) لشيء آخر، أي إنّ «انقلاب الشخص على عقبيه» هو: إشارة لمعنى خاصّ يرتبط بسلوك الشخص وموقفه من رسالة الإسلام، فما هي المستويات الفنية لهذا الرمز؟

النصّ أو الآية القرآنية الكريمة تتحدّث عن القبلة التي جعلت للمسلمين في عصر النّبى ﷺ وهي الكعبة بعد أن كانت بيت المقدس، حيث اقترن تحوّل القبلة من بيت المقدس إلى الكعبة بردود فعل إيجابية و سلبية، بخاصّة: الموقف السلبي للكفار و المنافقين واليهود، فيما عرض النص القرآني الكريم لموقفهم الذي وصفه بقوله تعالى (سيقول السفهاء من الناس ما ولاهم عن قبلتهم التي كانوا عليها...) .

و تقول النصوص المفسّرة: إنّ بعضاً من هؤلاء السفهاء قد ارتدّوا بسبب هذا التحوّل، لذلك، أوضح النصّ القرآني الكريم، أنّ عملية تحوّل القبلة، جاءت بمثابة امتحان للناس، حتى يتبيّن المؤمن من الفاسق، أو حسب تعبير الآية الكريمة (لنعلم من يتّبع الرسول ممّن ينقلب على عقبيه)، أي: ليتبيّن الذي يتّبع الرسول ﷺ عن الذي يرتدّ أو يتمرّد على أوامر الرسول ﷺ.

وهذا التمرّد أو الارتداد قد صاغته الآية الكريمة عبر صورة «رمزية» هي (الانقلاب

على العقبين)، أي: إنَّ الانقلاب على العقبين هو: (رمز) فني أو إشارة فنية إلى معنى آخر هو: الارتداد أو التمرد على أوامر الرسول ﷺ.

و السؤال: ما هي الخصائص الفنية لهذا الرمز من حيث علاقته بالسلوك المرتد أو

التمرد؟

لا شك، أنَّك على إحاطة بأنَّ (العقب) هو: مؤخرة القدم، و عقباً الشخص هما مؤخرتا قدميه، وأمَّا «الانقلاب» فهو الرجوع عن الشيء، وعندما تقول الصورة الرمزية: إنَّ هذا الشخص أو ذاك قد (انقلب على عقبيه)، فمعنى ذلك أنَّه رجع عن الشيء، وهذا من نحو من آمن بشيء ثم رجع عن إيمانه.

لكن، قد تسأل عن علاقة هذا المعنى بكلِّ من العقب «و الانقلاب» عليه! ونُجيبك: أنَّ الرجوع عن الشيء يرتبط بحركة القدم، فالمشي إلى الأمام هو الحركة الطبيعية للشخص، أمَّا المشي إلى الخلف فهو حركة شاذة، ذلك فإنَّ العلاقة بين الارتداد عن الرسول ﷺ وبين المشي إلى الخلف، تظلُّ من الوضوح بمكانٍ كبيرٍ، لأنَّ كلاً منهما هو: عدول عن المشي في حركته الطبيعية، فكما أنَّ المشي إلى الخلف يُعدُّ شذوذاً لا يقدم عليه عاقل سوي، كذلك فإنَّ الرجوع عن الإيمان إلى الكفر أو الفسق يُعدُّ شذوذاً.

والأهمُّ من ذلك هو: أنَّ رصد العلاقة بين شيئين (و نعني بهما: الرجوع عن الإيمان و المشي إلى الخلف)، قد جاء وفق انتقاء لظاهرة حسية يخبرها جميع الناس، وهي ظاهرة المشي التي تلازم حركة الإنسان باستمرار، لذلك جاء هذا الرمز موسوماً بأهمية كبيرة، نظراً لكونه - من جانب - قد انتخب ظاهرة مألوفاً عند الناس بحيث لا تخفى على أيِّ شخص، و نظراً لكونه - من جانب آخر - قد انتخب النص ظاهرة ذات علاقة وثيقة بالمعنى الذي يستهدفه النص، و هو: الارتداد عن الإيمان و اتباع الرسول ﷺ.

حيث يشكِّل الارتداد أو التمرد عملية (رجوع) عن الشيء، وهذا ما يتَّسق تماماً مع عملية (المشي إلى الخلف)، بخاصَّة أنَّ النص قد اختار عبارة (انقلب) على عقبيه، حيث إنَّ «الانقلاب» هو - فضلاً عن كونه رجوعاً عن الشيء - يظلُّ مرتبطاً بعملية (التحوُّل) من شيء إلى آخر، و هو ما ينسجم مع عملية (المشي إلى الخلف)، من حيث كونها

(تحوّلاً) من حركة إلى أخرى، ثم ارتباط كلٍّ من الانقلاب و«المشي إلى الخلف»، بعملية الارتداد و التمرّد على المبادئ الإسلامية، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿الَّذِينَ آتَيْنَاهُمُ الْكِتَابَ يَعْرِفُونَهُ كَمَا يَعْرِفُونَ أَبْنَاءَهُمْ وَإِنَّ فَرِيقًا مِنْهُمْ لَيَكْتُمُونَ الْحَقَّ وَهُمْ يَعْلَمُونَ﴾^١.

في هذه الآية الكريمة تشبيه هو : أن أهل الكتاب يعرفونه - أي النبي ﷺ - كما يعرفون أبناءهم . والسؤال : ما هو السرّ الفني لهذا التشبيه ؟ النصّ القرآني الكريم يقول : إِنَّ الْكِتَابِيِّينَ - يَهُودًا وَنَصَارَى - لديهم معرفة كاملة بأنّ النبي ﷺ هو الشخصية التي بشرت بها كتبهم، إلّا أنّ فريقاً منهم يكتُمون هذه الحقيقة. و ما نعتزم لفت نظرك إليه هو التشبيه الذي يقارن بين معرفة الكتابيين لمحمد ﷺ وبين معرفتهم لأبنائهم.

ولعلّك تسأل : إنّ تشبيه الشيء بشيء آخر لابدّ أن ينطوي على عنصر مشترك بينهما، بحيث تكون العلاقة المستحدثة بينهما من الوضوح بمكان، فما هي العلاقة بين محمد ﷺ - (وهو شخصية وصفتها كتبهم من خلال اللفظ وليس الصورة) - وبين أبنائهم الذين يشاهدونهم حسياً؟ هنا تكمن جمالية التشبيه الذي تحدّثك عنه، أي : أنّ نوع العلاقة المستحدثة بين المشبّه والمشبّه به هو الذي يُثير الدهشة الفنيّة. إذن : ما هي مستويات هذه العلاقة ؟

لو حدّثك إنسانٌ عن شخصية لم تشاهدها، و نقل لك ملامحه الفيزيكية، و المكان الذي يستقر فيه، و الزمان الذي يظهر فيه، حينئذٍ سوف تقتنع بصدق ملاحظتك فيما لو شاهدته بهذه الأوصاف: فيزيقياً و مكانياً و زمانياً... كذلك، لو نقل لك هذه الأوصاف من خلال الكلمة المكتوبة لا المنطوقة.

والآن حينما ننقل هذه الحقيقة إلى الأوصاف التي ذكرتها كتب القوم - (أي اليهود والنصارى) - عن شخصية محمد ﷺ حينئذٍ سوف تتوفر القناعة لدى الكتابيين بأنّ

الكلمة المكتوبة أو المنطوقة منطبقة على شخصية محمد ﷺ بالنسبة لمن عاصره ﷺ منهم.

وهذا ما يرتبط بـ (المشبه) أي الطرف الأول من التشبيه، وهو: السمات الشخصية للنبي ﷺ إلا أن المهم هنا هو: علاقة هذا، بـ (المشبه به)، ونعني به: شخوص الكتابين الذين يعرفون محمداً ﷺ بنفس المستوى الذي يعرفون - من خلاله - أبناءهم أيضاً، فما هو شبه الأبناء بمحمد ﷺ؟

للمرة الجديدة نقول: إن أهمية هذا التشبيه تكمن في كونه يشبه ما هو مرئي بواسطة الخيال، بما هو مرئي بواسطة «الحس». والسر في ذلك أن الأشياء التجريدية يمكنك أن تستوعبها جيداً في حالة مقارنتها بأشياء حسية تقرب لك ما هو المرسوم في الذهن، فمن وصف لك إحدى المدن قبلاً ثم شبهها لك بمدينة أخرى قد شاهدتها، يكون حينئذٍ قد قرب في ذهنك ملامح المدينة الموصوفة آنفاً، وهذا ما نلاحظه في التشبيه الذي شبه معرفة الكتابين لمحمد ﷺ - من خلال الأوصاف المذكورة في كتبهم - بمعرفة أبنائهم الذين يشاهدونهم حسيّاً.

لكن، هناك أسرارٌ فنيةٌ أخرى، منها: السر الكامن وراء انتخاب (الأبناء) دون سواهم في هذا التشبيه، فقد تسأل: لماذا لم يشبه النص معرفة الكتابين لمحمد ﷺ بمعرفتهم لأبنائهم أو لغيرهم من المقرّبين مثلاً؟ ونجيبك على ذلك: إن الوصف المذكور في التوراة والإنجيل إنما هو وصف لشخصية لاحقة، والأبناء أيضاً يجسّدون شخصياتٍ لاحقةً بالنسبة لأبنائهم، بيد أن الأهم من ذلك - من الزاوية الجمالية - هو: أن الأب يعرف ابنه تماماً دون العكس، فالابن قد يكون طفلاً لا يعي ملامح أبيه كاملة، وقد يكون راشداً واعياً لكنّه لا يتذكر أباه في حالة فقدانه إياه عند الطفولة مثلاً، مضافاً إلى أن عاطفة الأب حيال ابنه أقوى من عاطفة الابن حيال أبيه، ممّا يترتب على ذلك أن تكون معرفة الأب لملامح ابنه وكلّ ما يرتبط بشخصيته أشدّ وضوحاً من معرفة الابن لملامح أبيه.

إذن - للمرة الجديدة، أمكنك أن تتبين جانباً من أسرار هذا التشبيه الذي يبدو وكأنّه بسيط للغاية، إلا أنّه - كما لاحظت - مشحون بأسرار فنية ممتعة تتناسب خطورتها مع

خطورة الموقف الذي صدر عنه الكتّابيون حيال محمد ﷺ حيث عَقَّب النص على التشبيه المذكور قائلاً: (وإنَّ فريقاً منهم ليكتمون الحقَّ وهم يعلمون) رابطاً بذلك بين كونهم قد أنكروا النبي ﷺ ورسالته، وبين معرفتهم الحقَّ بصدق ذلك، إنَّهم يكتمون الحقَّ وهم يعلمون، يعلمون بأنَّ محمداً ﷺ حقٌّ ورسالة الإسلام حقٌّ، ولكنَّهم يكتمون ذلك، إنَّهم يكتمون ذلك مع أنَّهم يعرفون محمداً ﷺ بنفس المستوى الذي يعرفون من خلاله أبناءهم، إذن كتمان الحق - وهو سمة الكتّابيين و سواهم - قد أبرزه النص، من خلال التشبيه الفني المذكور، محققاً بذلك عنصر الإقناع من خلال ادوات الفن بالنحو الذي حدثناك عنه.

قال تعالى: ﴿وَلَا تَقُولُوا لِمَن يُقْتَلُ فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتٌ بَلْ أحيَاءٌ وَلَكِن لَّا تَشْعُرُونَ﴾^١.

لو تأملت هذه الآية الكريمة، لوجدت أنَّها تنطوي على إحدى «الصور الفنية» التي نسميها (رمزاً)، وهي عبارة «أحياء». أي: قوله تعالى عن الشهداء بأنَّهم (أحياء) وليسوا أمواتاً.

طبيعياً، إنَّ كون الشهداء (أحياءاً) قد جاء على نحو (التقابل الفني) بين (الأحياء) و (الأموات)، بحيث يتداعى ذهنك من خلال إحدى العبارتين، إلى العبارة الأخرى التي تقابلها، وهو تقابل بين شيئين واقعيين: الحياة و الموت.

لكن إذا كانت عبارة (الأموات) تعني حقيقة (الموت)، فإنَّ عبارة (الأحياء)، لا تعني حقيقة (الحياة) بمعناها المعجمي، بل هي (رمز) فني لشيء آخر، خلافاً لما أجمع عليه المفسرون من حيث انطباقها على دلالة واحدة هي أن الشهيد حي إلى قيام الساعة، حيث إنَّ مثل هذا التفسير وحده يُفقد الآية الكريمة خصوصيتها الفنية التي تحفل بما هو مشير ومدش، و تجعلها ذات معنى عادي، وهو أمرٌ يدفعنا إلى أن نوضِّحه لك بشيء من

التفصيل.

إنَّ ما ينبغي أن نلفت نظرك إليه أولاً، هو: إنَّ كلَّ الموتى (أحياء) بالقياس إلى حياة البرزخ، وحينئذٍ لا معنى للقول بأنَّ الشهيد حيٌّ وحده، بل يشاركه الناس جميعاً في هذا الجانب، ولذلك لا بدّ من تفسير هذه العبارة من خلال دلالة أخرى هي: «الرمز» الذي يعني أنَّ عبارة (أحياء) ترمز وتشير إلى معنى آخر غير معناها الحقيقي أو القاموسي، بل ترمز إلى دلالات متنوعة ترتبط بكلِّ ما هو «حيٌّ» من المبادئ لا بما هو حيٌّ من الأجساد.

طبيعياً، لا مانع من الذهاب إلى أنَّ الشَّهداء «أحياء» ما بعد الموت، وأنَّهم فرحون مستبشرون، وأنَّهم يُرزقون، كما هو مفاد آية كريمة أخرى تشير إلى الفرح والرزق، وغير ذلك من الخصوصيات التي أعدها الله تعالى للشَّهداء. إلّا أنَّ هذه الدلالة تظلُّ واحدة من جملة دلالات متنوعة، عليك أن تستوحيها جميعاً، بحيث ينتقل ذهنك من دلالة إلى أخرى في آن واحد.

و هذا من نحو قوله تعالى ﴿يُخْرِجُهُم مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ﴾^١ حيث إنَّ عبارة (الظلمات) ترمز إلى جملة معانٍ، منها: الكفر، والفسق، وعقد النفس، وكلِّ ما هو سلبي من السلوك، كما أنَّ عبارة «النور» ترشح بجملة معانٍ، قيل: الإيمان، والخير، والاستقامة، وكلِّ ما هو إيجابي من السلوك.

كذلك عبارة (أحياء) حيث ترشح بجملة «دلالات»، منها: الحياة الحقيقية التي أشار إليها المفسِّرون، ومنها: حياة «المبادئ» التي تجعل من (الشَّهداء) رموزاً لكلِّ ما هو «حيٌّ» و«معايش» من المبادئ، مثل: خلودهم في الأذهان، و تردّد أسمائهم على الألسنة، والتممين لمواقفهم؟

إذن: أمكنك أن تتبيّن الآن، بأنَّ قوله تعالى (أحياء)، إمّا هو (رمز) فنّي يشعّ ويرشح بجملة من الدلالات التي تثري ذهنك، عندما تسمح لخبراتك و تجاربك الذوقية بأن تستخلص وتستنتج أكثر من معنى للعبارة المذكورة، وهذا هو طابع الفنّ المعجز الذي

يَحَقِّقُ الإِثَارَةَ المطلوبة، حيث إنك ما أن تسمع قوله تعالى: (ولا تقولوا لمن يُقتل في سبيل الله أمواتٌ بل أحياء) حَتَّى تَحَسُّسَ بَأَنَّ (الموت) الذي يعني عند الناس : فناء الجسد ومواراته في القبر و غيابه عن الأنظار، وأنَّ (الحياة) التي تعني عند الناس : استمرارية بقاء الشخص بجسده و حركته و فكره. ونقول : ما أن تسمع الآية المذكورة، حَتَّى تَحَسُّسَ بَأَنَّ موت الشهداء و حياتهم، تختلف بالضرورة عن الموت و الحياة بمعناهما الحقيقيين، وأنَّ الموت هو حياة من نمطٍ آخر بالنسبة إليهم، أي أَنَّهُم أحياءٌ عند الله من حيث الوعي، و من حيث الحركة، و من حيث النعم و من حيث الفرح، و من حيث الثواب، و من حيث ذكراهم في نفوس الآخرين، و من حيث كونهم نماذج يُقتدى بها، و من حيث كونهم تجسيداً لمبادئ الإسلام، إلى آخر ما يُمكنك أن تستوحيه و تستخلصه من العبارة المذكورة، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يَتَّخِذُ مِنْ دُونِ اللَّهِ أَندَاداً يُحِبُّونَهُمْ كَحُبِّ اللَّهِ وَالَّذِينَ آمَنُوا أَشَدُّ حُبًّا لِلَّهِ وَلَوْ يَرَى الَّذِينَ ظَلَمُوا إِذْ يَرُونَ الْعَذَابَ أَنَّ الْقُوَّةَ لِلَّهِ جَمِيعاً وَأَنَّ اللَّهَ شَدِيدُ الْعَذَابِ﴾^١.

في هذه الآية «تشبيهان» واقعيان هما أولاً قوله تعالى: (و من الناس من يتَّخذ من دون الله أنداداً يحبونهم كحب الله) و ثانياً قوله تعالى: (والذين آمنوا أشدُّ حُباً لله). و هذان التشبيهان يتحدثان عن العلاقة بين الله تعالى و العبد من جانب، و بين الناس فيما بينهم أو بين الناس و بين مطلق المخلوقات من جانب آخر، و ذلك من خلال العلاقة القائمة على «الحب».

و عندما نقرّر بأنَّ هذين التشبيهين «واقعيان» نقصد بذلك ما سبق أن أوضحناه لك بأنَّ المقصود من «التشبيه الواقعي» هو ما يتحقّق في عالم الواقع بالفعل، مقابل «التشبيه المجازي» الذي لا وجود له في عالم الواقع بقدر ما هو محاولة لإيجاد علاقة مصطنعة بينه

و بين عالم الواقع.

و لكلّ من التشبيهين (الواقعي و التخيلي) جماليته. و المهم، أن نعرض لك كلاً من «التشبيهين الواقعيين» اللذين تضمّنتهما الآية الكريمة، أي: التشبيه الأوّل القائل «و من الناس من يتّخذ من دون الله انداداً، يحبّونهم حبّ الله»، و التشبيه الآخر القائل «و الذين آمنوا أشدّ حباً لله».

و نبدأ حديثنا مع التشبيه الأوّل.

يقول التشبيه بما مؤداه: أنّ بعض الناس قد اتخذوا لهم مخلوقات، يحبّونهم مثل الحبّ لله تعالى. و يقول كثيرٌ من المفسّرين بأنّ المقصود من ذلك هي: الأصنام. إلّا أنّ هذا القول يتنافى أولاً مع ما هو مأثور عن أهل البيت (عليه السلام) مثلما يتنافى ثانياً مع منطق الفن. لقد أشار الإمام الباقر (عليه السلام) إلى أنّ المقصود من «الانداد» في قوله تعالى (و من الناس من يتّخذ من دون الله أنداداً) هو: أئمة الظلم. كما أنّ منطق الفن يفرض مثل هذا التفسير. و الدليل الفنيّ على ذلك، هو: التشبيه الثاني الذي يقول (و الذين آمنوا أشدّ حباً لله)، فهذا التشبيه الأخير يقول بأنّ المؤمنين يحبّون الله تعالى أشدّ من حبّهم لسواه، و حينئذٍ فإنّ ما سوى الله تعالى لا يمكن أن يكون صنماً، لأنّ المؤمن لا يحب الصنم، أساساً، فكيف تصحّ المقارنة حينئذٍ بين الحبّ للأصنام، و بين الحبّ لله تعالى، و كون الحبّ لله تعالى أشدّ من الحبّ للأصنام؟

إذن: لا بدّ أن يكون المقصود من «الانداد» هم الناس و ليس الأصنام. اذا عرفت ذلك، حينئذٍ يواجهك تشبيه يقول: إنّ البعض يحبّون الناس مثل حبّهم لله تعالى. ثمّ يواجهك تشبيه يقول: إنّ المؤمن هو الذي يحبّ الله تعالى أشدّ من حبه للناس، و بهذا تتّضح لك حقيقة الموقف الذي ينطوي عليه هذان التشبيهان، حيث يتسقان تماماً مع طبيعة البشر الذي يضوّل لدى بعضهم الوعي، بحيث يحبّ الناس مثل حبه لله تعالى، مقابل البعض الآخر الذي يحبّ الله تعالى أشدّ من حبه للناس، و هو: المؤمن.

و الآن مع إدراكنا للحقيقة المتقدّمة، يتعيّن علينا أن نوضّح الخصائص الفنية الأخرى

لهذين التشبيهين : التشبيه القائل بأن البعض يحبون الناس كحبّ الله تعالى، والتشبيه القائل : إنّ المؤمن أشدّ حباً لله.

إنّ ما نعتزم لفت نظرك إليه هو : أنّ صياغة كلّ من هذين التشبيهين قد تمّت من خلال صياغة متعددة الدلالة بحيث تجعلك قادراً على أن تستخلص و تستوحي و تستنتج أكثر من دلالة، وهذه هي سمة الفن المعجز.

ففي التشبيه الأوّل تجد عبارة (الأنداد) (و من النّاس من يتّخذ من دون الله انداداً)، وهذه العبارة قد تجيء بمعنى (النظائر والأشباه)، وقد تجيء بمعنى (الأضداد)، ولكلّ منهما إمكانية التفسير الصحيح، لأنّ البعض من الناس قد يتّخذ (نظيراً) لله تعالى من حيث درجة الحبّ، وقد يتّخذ (ضدّاً) لله تعالى من حيث أنّه جعل الناس (و هم مخلوقات) أضداداً لله تعالى، فيكون حبه للناس حبّاً لما هو (ضدّ) لله تعالى.

هذا فيما يتّصل بالتشبيه الأوّل.

أمّا التشبيه الآخر (و الذين آمنوا أشدّ حبّاً لله)، فيمكنك أيضاً أن تستوحي وتستخلص منه أكثر من دلالة. فقد اكتفى هذا التشبيه بالقول بأنّ المؤمن أشدّ حبّاً لله، ولم يقل أشدّ حباً لله من الناس، لأنّ القول الأخير يسدّ عليك إمكانية أي تفسير آخر، في حين أنّ الاكتفاء بالقول بأنّ المؤمن أشدّ حبّاً لله يجعلك تستنتج بأنّه من الممكن أن يكون المقصود هو : أنّ المؤمن أشدّ حبّاً لله تعالى من البعض الذي يساوي بين حبه لله تعالى و بين حبه للناس، و عليك أن تستنتج بأنّ المقصود هو أنّ المؤمن أشدّ حبّاً لله تعالى من حبه للناس، وهكذا.

إذن : جاءت صياغة هذين التشبيهين بشكلٍ موجٍ يزيد من إمتاعك في عملية التدوq الفني للنصوص، بالنحو الذي أوضحناه لك.

قال تعالى في صفة الكافرين : ﴿و مثل الذين كفروا كمثل الذي ينعق بما لا يسمع إلّا دعاءً و نداءً صمّ بكمّ عمى فهم لا يعقلون﴾^١

تتضمّن هذه الآية الكريمة أكثر من صورة فنيّة.

إلا أنّ «الصّورة التشبيهيّة» التي تقول (مثل الذين كفروا، كمثل الذي ينعق بما لا يسمع الا دعاءاً ونداءاً)، هذه الصورة: تظلّ هي المعلم البارز فيها. ولو تأملت هذا التشبيه بدقّة، للحظت أنّه قد اعتمد إحدى أدوات التشبيه التي يكثر القرآن الكريم من استخدامها، ونعني بها: عبارة (مثل).

و (المثل) في أصله عبارة عن كلام يجري على الألسن يتضمّن إحدى الحقائق الاجتماعيّة، ولكنه - في اللغة القرآنيّة - يُستخدم غالباً بمثابة أداة تشبيه شيء بشيء آخر، كما لو قلنا بأنّ: مثل الإيمان والكفر مثل النور والظلمة، فنكون قد شبّهنا الإيمان والكفر بالنور والظلمة.

لكن، ينبغي أن نلفت نظرنا إلى أنّ هذا التشبيه قد اعتمد أداة تشبيهية أخرى هي: (الكاف)، بحيث استخدم القرآن الكريم أداتين تشبيهيتين ضمن عبارة واحدة، فقال تعالى: (كمثل الذي ينعق ... الخ)، وهذا يعني أنّ النصّ القرآني يستهدف التأكيد على حقيقة ذات مغزى خاص، وهي: لفت النظر إلى أنّ الكفار يُشبّهون البهائم بالنسبة إلى انعدام الوعي لديهم.

وهذا الشبه بين الكافر والحيوان يتمّ عادة من خلال أكثر من زاوية، فحيناً يشبّه القرآن الكريم الكفّار بالأنعام ليس على وجه التساوي، بل يجعلهم أشدّ من الأنعام، وهذا مثل قوله تعالى (كالأنعام، بل هم أضلّ سبيلاً)، وحيناً آخر يشبّه القرآن الكريم الكفّار بالأنعام، على وجه التقريب - وليس التساوي أو المفاضلة - وهذا ما يتمّ عادةً عند استخدامه أداة (الكاف) التي تعني نسبة تقريبية بين المشبّه (وهم الكفار)، وبين المشبّه به (وهي: الأنعام)، على النحو الذي سنوضّحه لك الآن.

إنّ هذه الصورة التشبيهية تريد أن تقول: إنّ الكفّار يشبهون الأغنام التي لا تعي أصوات الراعي، فكما أنّ الغنم لا تعي دلالة الكلام الذي يرسله الراعي، كذلك: فإنّ الكفّار لا يعون دلالة الكلام الذي يوجّهه المبلّغ الإسلامي إليهم.

طبيعياً، ينبغي أن تضع في ذهنك فارقاً بين صوت الراعي و صوت المبلِّغ الإسلامي، من حيث انعكاسات أصواتهما على الأغنام و الكفَّار، فالمبلِّغ، يوجِّه كلاماً ذا معنى إلى الكفَّار، و هذا على خلاف الراعي الذي لا يوجِّه كلاماً إلى الأغنام، بل يُرسل أصواتاً فحسب، لذلك : استخدم القرآن الكريم عبارة (ينعق) بالنسبة إلى الراعي، لأنَّ (النعيق) معناه هو : إرسال الصيحة التي تزجر الغنم، فقال تعالى : (مثل الذين كفروا، كمثل الذي ينعق ...)، و هذا الفارق بين كلام المبلِّغ الإسلامي و بين صوت الراعي، يفسِّر لنا السرَّ الفنيِّ الكامن وراء استخدام القرآن لأداة (الكاف) التشبيهية بدلاً من الأدوات التشبيهية الأخرى التي تتفاوت في إيرادها لأوجه الشبه بين الشيئين، حيث إنَّ (الكاف) تبرز درجة خاصّة من الشبه هو : مشاركة الكفَّار للأغنام في عدم وعيهما بدلالة النداء الموجَّه إليها.

من هنا، يمكنك أن تدرك السرَّ الفنيِّ الكامن وراء قوله تعالى: (مثل الذين كفروا، كمثل الذي ينعق بما لا يسمع إلّا دعاءً و نداءً)، حيث استخدم عبارة (الدعاء) و (النداء)، و هما يرمزان إلى مجرد سماع الصوت، دون أن يقترن ذلك بإدراك دلالته أو معناه. و لكنك تلاحظ بأنَّ الصورة التشبيهية المشار إليها تبدو في ظاهرها و كأنَّها قد شبَّهت الكفَّار بالراعي الذي ينعق بما لا يسمع إلّا دعاءً و نداءً، في حين أنَّ المقصود من ذلك ليس الراعي، بل الغنم. فما هو السرَّ الفنيِّ في ذلك؟

و نجيبك أولاً: أنَّ النصَّ يستهدف الاقتصاد و الاختصار في صياغة الصورة، فبدلاً من أن يقول مثلاً: إنَّ الكفَّار يُشبهون الأغنام التي لا تسمع من الراعي إلّا نداءً و دعاءً، لكونهم لا يعون رسالة الإسلام التي صدع بها المبلِّغون. بدلاً من هذا التطويل في الكلام، نلاحظ أنَّ النصَّ القرآني قد اختصر المسافة، و اكتفى بالقول بأنَّ (مثل الذين كفروا، كمثل الذي ينعق بما لا يسمع الا دعاءً و نداءً)، أي : كمثل الذي يُرسل صوتاً لمخلوقات لا وعي لديها، فجاء التشبيه بالنعيق ليس تشبيهاً بالراعي، بل بإرسال الصوت إلى الأغنام. و من ثمَّ، فإنَّ المتلقِّي سوف يستخلص بأنَّ صوت الإسلام الذي يحاول المبلِّغون إيصاله إلى الكفار، سوف لا يجد موقعاً لدى أسماعهم الصمِّ، و هذا ما توحى به طبيعة الصور الرمزية التي أعقبت التشبيه المذكور، «صمَّ بكم عمي فهم لا يعقلون».

السّرّ الفني الآخر الذي نعتزم لفت نظرك إليه، هو قوله تعالى : (كمثل الذي ينق بما لا يسمع إلا دعاءً و نداءً)، حيث يمكنك أن تتساءل عن المقصود بعبارتي (الدعاء) و(النداء) من حيث صلتهام بالراعي والمبّلغ من جانب، و بالأغنام و الكفّار من جانب آخر.

و يمكنك أن تتساءل أيضاً : لماذا استخدم النصّ القرآني كلّاً من العبارتين (النداء) و(الدعاء)، و لماذا لم يكتف بإحدهما مثلاً؟
و نجيبك على ذلك:

إنّ أحد الأسرار الجمالية لهذا التشبيه، هو : استخدام هاتين العبارتين اللتين تعبّران عن أدقّ الدلالات التي يستهدف النصّ القرآني إبرازها للمتلقى.

«الدعاء» معناه : دعوة الإنسان إلى ممارسة شيء من الأشياء. و أمّا «النداء» فمعناه : رفع الصوت الذي يدعو إلى الممارسة المذكورة. و الآن، إذا تأملت قوله تعالى بالنسبة إلى الكافرين (كمثل الذي ينق بما لا يسمع إلا دعاءً و نداءً)، أمكنك أن تتبيّن معنى هاتين العبارتين (دعاءً و نداءً) و الفارق بينهما.

فالكافر يشبه الأغنام في كونه لا استعداد لديه في تقبّل الخير إذا دُعي إليه، كما أنّه لا استعداد لديه حتّى لو حذر من عاقبة رفضه للخير و ارتفع صوت المبّلغ مكرّراً الدعوة إليه في تقبّل الخير وهذا يعني أنّ الكافر سواء عليه، أنذر أو لم ينذر، سواء عليه أدعي بالكلام الهاديء أو صيح به، ففي الحالتين لا أمل في إصلاحه، ممّا يترتّب على مثل هذا السلوك إلغاء الكافر من الحساب تماماً، و سلخه من صعيد الإنسان إلى صعيد الحيوان الأعجم.

إذن : أمكنك أن تتبيّن جانباً من أسرار التشبيه الذي قارن بين الكافر و الحيوان، بخاصّة أنّ التشبيه المذكور قد أعقبته ثلاث صور رمزية، تصف الكفّار بأنّهم (صمّ، بكمّ، عمي، فهم لا يعقلون) حيث جانس النصّ القرآني الكريم بين تشبيههم بالأغنام و بين كونهم صمّاً عن سماع الخير، بكمّاً عن النطق به، و عمياً عن النظر إليه. و هذا التجانس -كما هو واضح لديك - يكشف مدى الإحكام العماري للصور المذكورة، من حيث

علاقة بعضها بالآخر، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى في صفة اليهود: ﴿إِنَّ الَّذِينَ يَكْتُمُونَ مَا أَنزَلَ اللَّهُ مِنَ الْكِتَابِ وَيَشْتَرُونَ بِهِ ثَمَنًا قَلِيلًا أُولَٰئِكَ مَا يَأْكُلُونَ فِي بُطُونِهِمْ إِلَّا النَّارَ وَلَا يَكْلَمُهُمُ اللَّهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَلَا يُزَكِّيهِمْ وَلَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾^١

تتضمن هذه الآية الكريمة صورتين فئيتين، تنتسبان إلى «الاستعارة». وقد وردت هاتان الاستعارتان في سياق الحديث عن اليهود الذين وقفوا موقفاً مضاداً لرسالة الإسلام، فأنكروا الإشارات التاريخية التي بشرت بنبوّة محمد ﷺ في توراتهم. وقد عبّ النصّ القرآني الكريم على سلوك هؤلاء اليهود الذين كتموا ما أنزل الله تعالى، عبّ عليهم بهاتين الاستعارتين:

(يشترُونَ به ثَمَنًا قَلِيلًا) (أُولَٰئِكَ مَا يَأْكُلُونَ فِي بُطُونِهِمْ إِلَّا النَّارَ)

أمّا الاستعارة الأولى القائلة بأنّ اليهود قد اشتروا، بهذا السلوك، ثمنًا قليلًا من متاع الدنيا، فقد سبق أن حدّثنا عنها في حقل سابق. وأمّا الاستعارة الثانية القائلة بأنّ الجزاء الأخرى لهؤلاء اليهود الذين كتموا خبر البشارة بنبوّة محمد ﷺ هو: أنّهم سوف يأكلون في بطونهم النار، فأمر نحدّثك عنه الآن.

الاستعارة تقول: إنّ اليهود سوف يأكلون في بطونهم نارًا.

هذه الاستعارة تقول عنها بعض النصوص المفسّرة بأنّها: كلامٌ حقيقيٌّ، وليس صورة استعارية، أي: أنّهم سوف يأكلون النار في جهنّم، فيكون ذلك طعامهم حقيقة. لكن: حتّى مع انسياقنا مع هذا التفسير، يظلّ الكلام المذكور صورة استعارية، إذا أخذنا بنظر الاعتبار، أنّ هذه الصورة مرتبطة عضوياً بالاستعارة الأولى التي تقول: «إنّ اليهود بكتمانهم ما أنزل الله تعالى، إنّما يشترُونَ به ثمنًا قليلًا».

ومن الواضح لديك أنّ عملية الشراء هذه - وهي ذات ثمن قليل - سوف تنعكس على الجزء الأخرى، - وهو ثمن غال - متمثلة في أكلهم النار. فيكون هذا الكلام متمماً للاستعارة الأولى. وفي ضوء هذه الحقيقة، يمكننا أن نلفت نظرك إلى مستويات «التجانس الفني» بين صورتين: صورة اشتراثهم - بهذا الكتمان لحقيقة الإسلام - ثمناً قليلاً، وصورة أكلهم النار في البطون. وهذا ما نبدأ بتوضيحه لك الآن.

لقد كتم اليهود الحقائق في أعماقهم: إيثارهم المتاع الدنيا، وأن ما اختزنوه في الأعماق، سوف يتحوّل بهم إلى نار تآكل أعماقهم، أو نار يأكلونها في الأعماق، أو نار يختزنونها في الأعماق.

وهذا واحد من أبعاد التجانس بين صورتين: كتمان الحقيقة في الأعماق دنيوياً، يقابلها خزن النار في الأعماق أخروياً.

واليك البعد الآخر من التجانس بين صورتين، إنّ عملية الاشتراء وما تستتبعه من دفع الثمن، يرتبط في المقام الأوّل بالحاجات الحيويّة، وفي مقدمتها: الحاجة إلى الطعام والشراب. كما أنّ الحاجات النفسية، تظل «الحاجة إلى التقدير الاجتماعي» في مقدمتها. والآن، إذا أمعنت النظر إلى هاتين الحاجتين: الحيوية والنفسية، أمكنك أن تتبين التجانس بينهما وبين انعكاساتهما أخروياً. فإذا كان اليهود - بكتمانهم الحقيقة - قد آثروا متاع الدّنيا: حيويّاً ونفسياً، فإنّ الجزء المترتب على ذلك، قد تمثّل في عملية (أكل النار) أخروياً، حيث إنّ العملية المذكورة ترتبط بالحاجتين اللتين سيرى اليهود ما هو ضدّ لهما تماماً.

فالأكل - وهو الحاجة الحيوية - هو النار. كما أنّ الموقع أو المكانة أو الجاه هو النار ذاتها. ومن ثمّ فإنّ التجانس هنا يتمّ من خلال (التضادّ) بين الدوافع التي تحرّكهم لممارسة كتمان الحقّ (وهو البحث عن الطعام والتقدير)، وبين الإحباطات التي يواجهونها حيث لا يتمّ إشباع حاجاتهم إلّا بما هو مضادّ لها، وهو: أكل النار، والمقام فيها في اليوم الذي يفتضحون فيه أمام البشرية جميعاً.

وبهذا النمط من التجانس، أمكنك أن تدرك بعض الأسرار الفنيّة لهذه الاستعارة،

بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿أَجَلْ لَكُمْ لَيْلَةُ الصَّيَامِ الرِّفْثُ إِلَى نِسَائِكُمْ هُنَّ لِبَاسٌ لَكُمْ وَأَنْتُمْ لِبَاسٌ لَهُنَّ...﴾^١.

وقال تعالى في آية أخرى: ﴿نَسَاؤُكُمْ حَرْثٌ لَكُمْ فَأَتُوا حَرْثَكُمْ أَنْتُمْ شَتْمٌ وَقَدْ مَوَّأَ لَأَنْفُسِكُمْ وَاتَّقُوا اللَّهَ وَاعْلَمُوا أَنَّكُمْ مَلَاقُوهُ وَبَشِّرِ الْمُؤْمِنِينَ﴾^٢.

هاتان الآيتان من سورة البقرة تتناولان - كما هو واضحٌ لديك - علاقة الرجل بالمرأة. إلا أنَّ ما يعيننا منهما هو: أن نعرض لك عنصر الصورة الفنيَّةِ منهما. فالآية الأولى تضمَّنت صورة (الرفث) إلى نساءكم، كما تضمَّنت صورة (هنَّ لباس لكم). أمَّا الآية الثانية فقد تضمَّنت صورة (نساؤكم حَرْث لكم). فأنت الآن تواجه صورتين تتحدَّتان عن علاقة الرجل بالمرأة، ونعني بهما صورتَي (اللباس) و (الحَرْث)، مضافاً إلى الصورة الثالثة (الرفث).

ونحدِّثك عن الصورتين، الأولى والثانية، حيث تُشكِّلان (رمزين)، أي: صورتين رمزيتين لقضيةٍ واحدةٍ هي: علاقة الرَّجل بالمرأة، أو العلاقة الزوجية. لكن خلال ذلك كلِّه، ينبغي أن نلفت نظرك إلى السياق الذي وردت فيه هاتان الصورتان الفنيَّتان.

لقد وردت الصورة الرمزية الأولى في سياق الحديث عن الصوم. ومجرّد ورودها في سياق عمل عبادي يتطلَّب تأجيل شهوات الطعام والشراب والجنس، (وهي من أقوى الحاجات الحيوية في تركيبة الإنسان). نقول: مجرّد ورود العلاقة بين الزوجين في سياق آمال مقترنة بتأجيل الشهوات من طعام وشراب وجنس كافٍ في التدليل على أنَّ العلاقة بين الزوجين تتجاوز مفهومها الجنسي لتصبَّ في أهداف عبادية متصاعدة مثل الصوم الذي يجسِّد - مضافاً إلى صوم الجوارح - صوماً لمطلق الرغبات غير المشروعة

١- البقرة / ١٨٧.

٢- البقرة / ٢٢٣.

عند الإنسان.

و الآن : لتتقدم إلى الصورة الفنية نفسها.

تقول الصورة الرمزية : (هن - أي النساء - لباس لكم) (و أنتم لباس لهن). فالرمز هنا يتمثل في عبارة (اللباس)، و اللباس هو (الثياب)، و معنى ذلك : أن كلاً من الرجل و المرأة يشكل لباساً أو ثوباً للآخر. و السؤال هو : ما هي الدلالات التي يشرح بها هذا الرمز ؟ الثوب هو ما يستر به البدن، فإذا لبسه الشخص ستر به بدنه، و هذا يعني أن الرمز حينما يقول (هن لباس لكم و أنتم لباس لهن)، إن كلاً من الرجل و المرأة يستر أحدهما الآخر. و الستر هنا عبارة متنوعة الدلالات، لأن ما يستر به الشيء لا ينحصر في عمل أو قول خاص، بل مطلق الأعمال و الأقوال التي ينبغي وجوباً أو ضرورة و أدباً أن تستر عليها. لذلك، بمقدورك أن تستنتج و تستوحي و تستخلص أكثر من دلالة : حينما تضع في ذهنك أن الزوج و الزوجة يلبس أحدهما الآخر، بحيث تستخلص أنهما (وحدة) اجتماعية من جانب، أي : بصفة أن «العائلة» تشكل أصغر الوحدات الاجتماعية التي تبدأ منها و تنتهي بأكبر وحدة اجتماعية هي (الدولة) في صعيد المؤسسات الرسمية. هذه الوحدة الاجتماعية (أي الأسرة) تمثل أهم الوحدات، من حيث تأثيرها التربوي في عملية التنشئة الاجتماعية.

إذن : من جانب، بمقدورك أن تربط بين الزوجين و بين كونهما وحدة اجتماعية ذات نتائج تربوية مهمة، ذلك من خلال الرمز القائل بأن كلاً منهما لباس للآخر. و بمقدورك - أيضاً - أن تقلص من هذه الدائرة الاجتماعية للزوجين، و تتجه إلى العلاقة الخاصة بينهما، من حيث الإشباع لحاجتهما الحيوية، فيكون الرمز، القائل بأن كلاً منهما لباس للآخر، تعبيراً عن الستر الذي يستتران به في الإشباع المذكور، طالما يستتر الإنسان، ليس في شؤونه الحيوية فحسب، بل حتى في دقائق أموره التي لا يرغب في اطلاع الآخرين عليها، حتى لو كان يقوم بعمل منزلي عادي مثلاً.

إذن : بمقدورك أن تستخلص جملة دلالات من الرمز المذكور، مضافاً إلى النماذج التي قدمناها، بحيث تتبين مدى ما ينطوي عليه الرمز المذكور، من قيم فنية متنوعة

بالنحو الذي حدّثناك عنه.

و هذا فيما يتّصل بالرمز الأوّل : (هَنّ لباس لكم و أنتم لباس لهنّ).
و أمّا ما يرتبط بالرمز الآخر (نساؤكم حرث لكم)، فهذا ما سنوضحه أيضاً من خلال التماثل الفنيّ بين هذين الرمزین.

إنّ «الحرث» في دلّالته اللغوية ينطوي على أكثر من معنى. فقد يأتي بمعنى «الزرع»، و بمعنى «الأرض» التي تُستنبت بالبذر، و بمعنى التقليب لتراب الأرض... الخ. و كلّ هذه الدلالات يتحمّلها الرمز المذكور. فلو دققت النظر في عملية مثل حرث الأرض من أجل استنباتها بالبذور، أو في عملية مثل : زرع الأرض، حينئذٍ سوف تقفز إلى ذهرك دلالاتٍ تتّصل بالثمار التي يجنيها الإنسان من الأرض، وهي ثمار تتوقّف عليها حياة الإنسان، من حيث كونها غذاء لا بدّ منه.

طبيعياً، قد تقفز إلى ذهرك دلالاتٍ أخرى أيضاً تتّصل بالإشباع الحيوي لإحدى حاجات الإنسان التي يحقّقها الاتحاد بين كائنين، و هذا ما يمنح الرمز الفنيّ قيمته الحقّة، أي : إمكانية الرمز لتحمل دلالاتٍ متنوّعة. إلّا أنّه في الحالات جميعاً، يمكنك أن تنتقل بالذهن إلى أكثر هذه الدلالات ارتباطاً بعملية «الحرث»، ألا وهي : النتائج المترتبة على حرث الأرض و زرعها، و نغني بها : الثمار أو الغذاء للإنسان، كما قلنا. و السّؤال هو : ما هي النتائج المترتبة على الاتحاد بين كائنين، أو الزّوجين؟ أي : ما هي الصلة بين عملية (الحرث) للأرض و ما يترتّب عليها من الثمر، و بين العلاقة الزوجية و ما يترتّب عليها من النتائج؟

لا أظنّك تحتاج إلى أدنى تأمل حتّى تدرك سريعاً صلة الثمر بالزراع و صلة الدُرّة بالحياة الزوجية. و بكلمة أخرى، يمكنك أن تدرك سريعاً أنّ الثمر الذي يجنيه الإنسان من الزرع يشكّل مادةً حيوية لا مناص من توقّرها في الحياة من أجل استمرارية الكائن البشري. كذلك، فإنّ الثمر الذي يجنيه الإنسان من الزواج يشكّل مادةً حيويةً لا مناص من توقّرها في الحياة من أجل استمراريّة التناسل البشري. فكما أنّ الغذاء لا بدّ منه لحياة الإنسان، كذلك فإنّ الزّواج لا بدّ منه لاستمرارية وجود الإنسان.

أرأيت - إذن - مدى ما ينطوي عليه الرمز المذكور (نساؤكم حرث لكم) من إحياءات غنيّة، ممتعة، مدهشة!

أرأيت الصلة الوثقى بين شيئين يجسدان ضرورة الحياة البشرية من حيث استمراريتها؟ فلولاء الغذاء، أكان من الممكن أن تستمر حياة الإنسان، ولولا الزواج أكان من الممكن أن تستمر الحياة البشرية؟ إذن - للمرة الجديدة - ينبغي أن تدهش فنياً أمام الرمز القرآني الذي حدّثناك عنه.

لكن قبل أن نهني حديثنا عن الرمز المذكور في الآية الكريمة ينبغي أيضاً أن نقف عند العبارات التي ختمت بها الآية القرآنية الكريمة كلامها عن العلاقة الزوجية، حيث قالت: (وقدموا لأنفسكم، واتقوا الله، وأعلموا أنكم ملاقوه، وبشر المؤمنين)...

هذا التعقيب على العلاقة بين الزوجين، يحمل دلالات مهمة دون أدنى شك. وأظنك تدرك سريعاً أنّ عملية استمرارية التناسل البشري ليست إلا وسيلة للمهمة الرئيسة التي خلق الله الإنسان من أجلها، ألا وهي: خلافة الإنسان في الأرض. ولذلك ربط النص بين عملية (الحرث): الرمز الذي يشير إلى التناسل البشري، وبين ضرورة أن ينتهز البشر فرصة الحياة أو فرصة التناسل البشري لكي يمارس مهمته العبادية، متمثلة في «الاتقاء أو التقوى»، حيث يترتب على اتقاء الله تعالى لقاء مع الله تعالى في اليوم الآخر، ثم: المصير إلى الجنة.

هذه الدلالات - كما هو واضح لديك - تعني أنّ مهمة التناسل البشري لا تنفصل عن المهمة العبادية للإنسان، أي أنّ العلاقة الزوجية ليست مجرد إشباع عابر لحاجة حيوية، بل هي وسيلة لمهمة عبادية ينبغي للإنسان أن يستثمرها، فيقدّم لآخرته زاداً من خلال ممارسة التقوى، حتى يظفر بالإشباع الحقيقي الخالد في اليوم الآخر، وهذا ما نلاحظه في التعقيب القائل - كما سمعت - (وقدموا لأنفسكم واتقوا الله، وأعلموا أنكم ملاقوه، وبشر المؤمنين...)،

إذن: أمكنك أن تلاحظ من جانب أهمية الصورة الفنية (نساؤكم حرث لكم)، وأن تلاحظ من جانب آخر أهمية العلاقة بين الرمز الفني (الحرث) وبين المهمة العبادية

للإنسان، بالنحو الذي حدّثاك عنه.

قال تعالى: «يسألونك عن الأهلة قل هي مواقيت للناس والحجّ وليس البرّ بأن تأتوا البيوت من ظهورها ولكن البرّ من اتقى وأتوا البيوت من أبوابها واتقوا الله لعلكم تفلحون»^١

في هذه الآية صورتان فئتان هما «ليس البرّ بأن تأتوا البيوت من ظهورها» ثم «وأتوا البيوت من أبوابها». فالصورتان تتحدّثان عن إتيان البيوت من أبوابها وليس من ظهورها.

ولك أن تسأل: ما المقصود هنا من البيوت والأبواب والظهور؟

يُمكنك - بطبيعة الحال - أن تتّجه إلى النصوص المفسّرة لملاحظة ذلك، بل يتعيّن الرجوع إليها لملاحظة ما ورد عن أهل البيت عليهم السّلام في هذا الميدان. لكن بما أنّ النصّ القرآني الكريم يتميّز بكونه نصّاً فنيّاً، وبما أنّ النصّ الفنيّ يعتمد - في جانب منه - على التذوّق الجمالي الخالص، حينئذٍ فبمقدورك - حتّى في حالة عدم رجوعك إلى النصوص المفسّرة - أن تستخلص وتستنتج وتستوحي دلالات ومعاني مجمّلة، تجعلك متحمّساً بقدر كبيرٍ من الإمتاع الجمالي: نتيجة لمشاركتك في عملية الاكتشاف الفني لدلالة النصّ.

والآن لنعد إلى النصوص المفسّرة ثمّ لنربط بينها وبين تذوّقنا الفني لهايتين الصورتين «ليس البرّ بأن تأتوا البيوت من ظهورها» و«وأتوا البيوت من أبوابها» حتّى تبيّن لك جمالية تينك الصورتين من خلال تذوّقك الشخصي، مضافاً إلى النصوص المفسّرة جميعاً.

قبل كلّ شيء ينبغي أن تضع في ذهنك أنّ هاتين الصورتين تنتسبان إلى «الرمز»، أي أنّهما صورتان رمزيتان وليس استعارةً أو تشبيهاً أو تمثيلاً... الخ. والسبب في ذلك أنّ

البيوت والأبواب والظهور لا تتوقّع أن تكون عيّات مادية، بقدر ما يُمكننا أن نتوقّعها رموزاً وإشارات إلى أشياء مادية، إلّا في حالة واحدة هي أن يوضّح المعصوم عليه السّلام أنها واردة في قضية خاصّة. وهذا ما أوضحه الإمام الباقر عليه السّلام حينما أشار إلى أنّ المحرّمين في الحج كانوا يدخلون إلى بيوتهم من ظهورها بعد أن ينقبوها، ولذلك ورد النهي عنها. لكنّ الإمام الباقر عليه السّلام ورد عنه تفسير آخر هو: أنّ المقصود من دخول البيوت من أبوابها لا من ظهورها هو: مطلق الأمور، حيث ينبغي أن نتناول جميع أمورنا من جهاتها المقرّرة عند العقلاء.

كما ورد عن الإمام الباقر عليه السّلام نفسه تفسير ثالث هو: أنّ أهل البيت عليهم السّلام هم الأبواب التي ينبغي أن يُتّجه إليها.

وهذا التفسير الأخير هو - في واقعه - مصداق للعنوان العام الذي تضمّنه التفسير الثاني القائل بأنّ الأمور ينبغي أن يُوتى إليها من جهاتها المقرّرة عند العقلاء.

والآن، قد يخيل للبعض - ممّن لا يمتلك رصيдаً فنياً وعلماً - أنّ ورود تفسيرين أو ثلاثة للإمام عليه السّلام مع الاختلاف في بعضها مع الآخر، يجعل ذلك عرضة لعنصر الشك! لكن بأدنى تأمل، يمكنك أن تتبيّن مدى الإعجاز الفنّي المدهش للنصّ القرآني حينما تجد أنّ هذه التفسيرات - جميعاً - قابلة للاستيعاء الفنّي. وهذا ما يجعلك أن تحكم من جانب بأنّ صورتني «دخول البيوت من أبوابها وليس ظهورها» هما (رمز)، وفي نفس الوقت، هما: تفسير ورد في قضية خاصّة بممارسة الحجّ، وهذا هو ذروة الفن العظيم.

ولك أن تسأل: كيف يتمّ التوفيق بين قولنا: إنّهما رمز، وقولنا: إنّهما «حقيقة»، وردت في قضية خاصّة؟ ونجيبك: إنّ من إحدى سمات الفن العظيم أن ينطلق من (الخاصّ) إلى (العام)، أن يتّجه من قضية خاصّة (مثل الحجّ) إلى قضية عامّة (مثل: إتيان الأمور من أبوابها)، ومن جملة ذلك: القضية الذاهبة إلى أنّ أهل البيت عليهم السّلام هم الأبواب إلى الله تعالى. فأنت تجد هنا أنّ العبارة الفنية القائلة: لا تأتوا البيوت من ظهورها

و لكن من أبوابها. هذه العبارة تجدها مشحونة بحقائق و رموز متنوعة، و ليست عبارة عادية ذات دلالة محدودة، إنها صياغة فنية ذات إمتاع كبير في عملية التذوق الفني.

ألا تتحسس عند قراءة تلك العبارة المذكورة «لا تأتوا البيوت» من ظهورها، بل من أبوابها، أنك أمام ثروة ذهنية و معرفية، و فنية؟ ألا تتحسس أنك مرةً أمام فريق من الحجاج كانوا ذات يوم يجهلون المناسك؟ و أنك مرةً أمام قضية تصحح للناس طريقة ممارسة النُسك؟ و أنك مرةً أمام قضية تُطالبك بأن تتأني و تعمل عقلك في ممارستك لأعمالك، ألا تتحسس أنك أمام قضية تقول لك: ينبغي أن تتمسك بأهل البيت عليهم السّلام؟ ألا يتداعى ذهنك - بعد ذلك - إلى الحديث المعروف الوارد عن النبي صلى الله عليه و آله أنه مدينة العلم و علي عليه السّلام بابها؟ ألا يتداعى ذهنك إلى جملة من المفهومات و المعاني الأخرى المرتبطة بهذا الشأن؟

إن أمثلة هذا التداعي في الذهن و أمثلة تلکم التفسيرات الرمزية، و أمثلة تلکم التفسيرات الواردة في قضية خاصة بالحج، أو بسواه، أو بأهل البيت عليهم السّلام... الخ. أمثلة هذه الاستيحاءات الفنية تكشف لك عن مدى جمالية الصياغة للصور القرآنية الكريمة، بالنحو الذي حدّثناك عنه.

قال تعالى: ﴿الحج أشهر معلومات فمن فرض فيهنّ الحج فلا رفث ولا فسوق ولا جدال في الحج و ما تفعلوا من خير يعلمه الله و تَزَوَّدُوا فَإِنَّ خَيْرَ الزَّادِ التَّقْوَى و اتَّقُوا يَا أُولِيَ الْأَلْبَابِ﴾^١

في هذه الآية صورة فنية هي «و تَزَوَّدُوا فَإِنَّ خَيْرَ الزَّادِ التَّقْوَى»، هذه الصورة تنتسب إلى ما نُسّميه بـ«التمثيل». و لا نحسبك تتردّد لحظة في أنّ هذه الصورة التمثيلية تظلّ من الوضوح بمكان كبير بحيث يستوعب معناها أبسط إنسان. و من الحقائق المعروفة في حقل الفن: إنّ قيمة العبارة الفنية تتضخم بقدر ما تجنح إلى السهولة و اليسر. و لذلك فإنّ

آية صورة فنية: تمثيلاً كانت أو تشبيهاً أو استعارةً، تكتسب قيمتها بقدر ما تستند أطراف الصورة إلى ما هو مألوف وواضح في تجارب الناس.

و في ضوء هذه الحقائق التي نحسبك على معرفة بها، يُحسن بنا أن نعرض للصورة التمثيلية المشار إليها، ونعني بها (و تزودوا، فإن خير الزاد: التقوى).

هذه الصورة التمثيلية تقول بما مؤداه: إن أفضل ما يتزود به الإنسان في هذه الدنيا هو تقوى الله تعالى. بيد أن الأهمية الفنية لهذه الصورة تتجسد أولاً في كونها مستندة إلى خبرات و تجارب يعرفها أدنى شخص، و هي تجربة (الزاد) أو (الطعام) الذي تتناوله يومياً، و ندرك بأنه أهم حاجة حيوية لا بد من إشباعها، وإلا تعرض الإنسان لخطر الموت. كما نعرف جميعاً بأن الطعام أو الزاد تتفاوت قيمته وأهميته من طعام لآخر، من حيث معطياته الصحية و الذوقية. فهناك من الطعام ما يحمل عناصر كيميائية تزيد من حيوية البدن، و هناك من الطعام ما يقترن بتذوق خاص، و هكذا.

هذه الخبرات نألفها جميعاً بنحو لا يحتاج إلى التوضيح، لكن، إذا وضعناها في اعتبارنا، و أخضعناها للصورة التمثيلية القائلة (فإن خير الزاد التقوى)، حينئذ ندرك مدى معطائها الفني، من حيث وضوحها في أذهان الناس جميعاً، لكن، تظل القيمة الفنية الضخمة لهذه الصورة الواضحة هي: ما تضمنته من دلالات عميقة كل العمق، و هذا ما يكسب الفن أهميته القصوى، حيث إنّ الوضوح و العمق حينما يتحققان في نص فني، حينئذ يكتسب الفن - كما كررنا - قيمته الحقيقية المتمثلة في قابليته الفنية على توصيل الحقائق إلى الآخرين بنحوها الواضح و العميق.

إنّ (عمق) هذه الصورة يتمثل في انتخاب (الزاد) أو (الطعام) و جعله (تمثيلاً) أو تجسيداً لـ«التقوى». و بكلمة أخرى: إنّ العلاقة المستحدثة بين (الزاد) و (التقوى) تحمل دلالة عميقة كل العمق، حين تضع في اعتبارك أنّ الزاد ما دام يمثل أهم حاجة حيوية تتوقف عليها استمرارية حياة الإنسان، حينئذ فإن استحداث علاقة بينه و بين أهم سلوك عبادي مطلوب من الإنسان، مثل هذه العلاقة تكشف عن عمق الصورة المشار إليها، طالما انتخب النص أهم حاجة بدنية و ربطها بأهم حاجة عبادية، لينتقل من الحديث عما

هو واضح في أذهان الناس و تجاربهم، إلى ما هو غائب عنهم أو بعيد عن تجاربهم، وهو: التقوى.

«التقوى» هي : ممارسة الأعمال العبادية التي يُطالب بها الشخص في الحياة، مادام الإنسان - أساساً - قد أبدعه الله تعالى من أجل ممارسة مهمته العبادية (و ما خلقت الجنّ و الإنس إلا ليعبدون).

فإذا كان الإنسان يعنى بالطعام - في صعيد الإشباع الدنيوي، وهو إشباع عابر لحياة مؤقتة لا تتجاوز سنوات معدودة، حينئذٍ، فإنّ الإشباع الأخرى وهو مرتبط بحياة خالدة لا نهاية لها، لابدّ أن يتطلّب طعاماً خاصاً يتناسب مع أهميّة الحاجة الخالدة، و«التقوى» هي ذلك الطعام أو الزاد الذي يحقق الإشباع الخالد في الحياة الآخرة الخالدة. لذلك يمكنك أن تتبيّن مدى عمق هذه الصورة الواضحة كلّ الوضوح، من حيث ربطها بين الزاد العابر في حياة عابرة و بين الزاد الخالد في حياة خالدة، وهو ما يكشف أهميّة «التقوى»، و لفت نظر الإنسان إليها، حينما يضع في ذهنه أنّ الالتزام بأوامره تعالى ونواهيهِ هو التجسيد الحيّ لمفهوم «التقوى»، و من ثمّ ما تتطلبه التقوى من ممارسات استمرارية في مجاهدة الشهوات و الإقبال على الطاعات. إذن: أمكنك أن تتبيّن مدى أهميّة هذه الصورة من حيث ارتباطها بالسلوك العبادي، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿فَإِذَا قُضِيَتْ مَنَاسِكُكُمْ فَاذْكُرُوا اللَّهَ كَذِكْرِكُمْ آبَاءَكُمْ أَوْ أَشَدَّ ذِكْرًا فَمَنْ النَّاسُ مِنْ يَقُولُ رَبَّنَا آتِنَا فِي الدُّنْيَا وَمَا لَهُ فِي الْآخِرَةِ مِنْ خَلَقٍ﴾^١

في هذه الآية، نلاحظ (تشبيهاً) هو قوله تعالى (كذكركم آباءكم أو أشدّ ذكراً)... الآية الكريمة تتحدّث - كما هو واضح لديك - عن مناسك الحجّ، حيث تشير إلى أنّ الحاجّ عندما يقضي مناسكه فليذكر الله كثيراً على نحو ما يذكر آباءه أو أشدّ ذكراً من ذلك.

وما يعيننا من الآية هو الصورة التشبيهية فيها، لملاحظة خصائصها الفنية. فما هي هذه الخصائص؟

من الحقائق الفنية التي نحسب أنك على إحاطة بها، هو: أن «التشبيه» على نمطين، أحدهما: التشبيه الواقعي، والآخر: التشبيه المجازي أو التخيلي. فالتشبيه التخيلي هو التشبيه الذي يعتمد انتخاب ظاهرة لا علاقة لها بالشيء الذي يُرادُ مقارنته بشيء آخر يُشبهه، مثل تشبيه السفن في المياه بالجمال في البر، حيث نلاحظ هذا التشبيه في قوله تعالى (و له الجوّاري المنشآت في البحر كالأعلام) - أي كالجمال، فالجمال هو غير السفينة، كما أن حركته غير حركة السفينة، ومظهره الخارجي غير مظهر السفينة، إلا أن النصّ القرآني أوجد (علاقةً) مجازيّة بينهما.

وهذا التشبيه يختلف عن نمط آخر من التشبيه الذي أسميناه بـ«التشبيه الواقعي»، حيث إنّ العلاقة بين «المشبه» و «المشبه به» علاقة حقيقية ذات واقع حسيّ يحياه الشخص فعلاً، وهو ما نلاحظه في التشبيه القائل (فاذكروا الله كذكركم آباءكم أو أشدّ ذكراً). وكلّ من التشبيين (المجازي والواقعي) له جماليته عند التشبيه الآخر.

إنّ الحجاج - كما يقول الامام الباقر عليه السّلام - كانوا يجتمعون هناك، بعد أن يفرغوا من مناسكهم، وكانوا يشغلون أوقاتهم بذكر الآباء والأجداد و يعدّون مآثرهم. فهذا الذكر لآبائهم وأجدادهم (واقع) يحياه بعض الحجاج. وأنت تلاحظ أنّ هذا الواقع قد جعله النصّ (مشبهاً به)، يشبه به واقعاً آخر هو: ذكر الله تعالى مقابل ذكر الناس لآبائهم وأجدادهم. ففي الحالين يمكنك أن تلاحظ (ذكراً)، وأن تلاحظ هذا الذكر لكلّ من الله تعالى والآباء. وأن تلاحظه منصباً على تمجيدٍ و تمين لله تعالى أو للناس. وكما قلنا، فإنّ لهذا التشبيه «الواقعي» جماليته مقابل الجماليّة التي نلاحظها في التشبيه المجازي أيضاً.

والآن، ما هي الخصائص الجمالية لهذا التشبيه؟

الخصيصة الأولى لهذا التشبيه، يمكنك أن تتبيّنها من خلال انتخاب النصّ الواحدٍ من أهمّ الدوافع البشريّة، ألا وهو (الانتماء الذاتي)، حيث إنّ (الذات الفردية) للشخص قد تقتصر على ما هو فردي يمسّ كيانه فحسب، وقد تتسع لتشمل (الذات القرابية) مثل

الأب والجد... الخ. وفي الحاليين فإنَّ اهتمام الشخص لا بدَّ أن ينصبَّ على ما هو لصيق بذاته.

لذلك حينما ينتقي النصَّ القرآني ظاهرة ذكر الآباء ويربطها أو يجعلها رابطة بين ذكر الإنسان لله تعالى وبين ذكره للآباء، يكون حينئذٍ قد أوضح بجلاء مدى أهميَّة ذكر الله تعالى انطلاقاً من الحقيقة الذاهبة إلى أنَّ ذكر الآباء لصيق باهتمامات الإنسان، ومن ثمَّ ينبغي أن يكون ذكر الله تعالى لصيقاً باهتمامات الانسان أيضاً.

لكن، هل تستخلص بأنَّ النصَّ قد استهدف مجرَّد التماثل أو التساوي بين ذكر الإنسان لآبائه وبين ذكره لله تعالى؟
طبيعياً، لا.

ولذلك اتَّجه النصُّ - كما لحظت - إلى تشبيه آخر، فرعه على التشبيه السابق، وهو قوله تعالى: (وأشدُّ ذكراً)، أي: أنَّ الأفضل أن يكون ذكر الإنسان لله تعالى أشدَّ درجةً من ذكر الإنسان لآبائه.

ولذلك أيضاً، تجد أنَّ النصَّ قد استخدم ما أسميناه بـ«تشبيه التفاوت» مقابل التشبيه المتساوي أو المشترك. فالتشبيه المتفاوت هو التشبيه الذي يصبح فيه (المشبه) أعلى درجة من (المشبه به)، أي: يصبح ذكر الله تعالى أعلى درجة من ذكر الإنسان لآبائه.

ولا أظنَّك بحاجة إلى التذكير بواقعية مثل هذا التشبيه المتفاوت، مادامنا نعرف بوضوح أنَّ الله تعالى هو الحقيقة المطلقة التي ينبغي ألاَّ يغفل الإنسان عنها. والذكر هو أحد مصاديق هذه الحقيقة، بخاصَّةٍ إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنَّ النصوص الإسلامية تطالبنا بأنَّ نحبَّ في الله ونبغض في الله. بمعنى أنَّ محبة الإنسان لآبائه متفرعة عن محبته لله تعالى، لذلك لا بدَّ أن تكون محبة الأصل أشدَّ من محبة الفرع. أمكنك أن تتبيَّن جانباً من الأسرار الفنيَّة للتشبيه المتقدم، بالنحو الذي حدَّثناك عنه.

قال تعالى: ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يُعْجِبُكَ قَوْلُهُ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَيَشْهَدُ اللَّهُ عَلَى مَا فِي

قلبه وهو ألدّ الخصام * وإذا تولّى سعى في الأرض ليُفسد فيها ويُهلك الحرث والنسل والله لا يحبّ الفساد^١.

الصورة الفنية التي نريد أن نحدّثك عنها في هذا النصّ، هي صورة (و يهلك الحرث والنسل)... الصورة، جاءت في سياق الحديث عن بعض الناس ممّن يتظاهر بالسلوك الحسن ويحلف بالله تعالى على صدق إيمانه. ولكنّه - في ميدان العمل - يمارس عملية الإفساد في الأرض عندما تُتاح له فرصة التحكّم في رقاب الآخرين. ويلاحظ أنّ النص ركّز على أحد أشكال الإفساد في الأرض، وهو: إهلاك الحرث والنسل، أي: الصورة الفنية التي نريد أن نحدّثك عنها. فما هي الخصائص الفنية لهذه الصورة؟

الصورة المشار إليها، تنتسب إلى (الرمز). وهذا الرمز مكثّف جدّاً، بحيث تتفجّر منه دلالات متنوعة لا حدود لها. فنحن أمام عبارتين رمزيتين، هما: الحرث والنسل. أمّا (الحرث) فهو (الزراع) في دلالاته المعجميّة، كما أنّه يرتبط بعملية حرث الأرض، من تقليبها وتسميدها... الخ. وأمّا (النسل) فهو: الذريّة من الأشخاص أو مطلق الموجودات ذات الروح... وعندما يقول النصّ القرآني الكريم: إنّ بعض المفسدين يهلك الحرث والنسل عندما يتحكّم في رقاب الناس، حينئذٍ ما الذي سيتداعى إلى ذهنك من هذين الرمزين؟

ونحدّثك أولاً عن (الحرث).

لقد أشارت النصوص المفسّرة إلى أنّ الإمام الصادق عليه السّلام قد أوضح بأنّ (الحرث) يرمز إلى «الدين». وهذا يعني أنّ المفسد في الأرض يسعى لمحاربة الإسلام. وأمّا (النسل) فيرمز به إلى «الناس».

وفي ضوء هذين التفسيرين المأثورين عن الإمام عليه السّلام نستخلص بأنّ المفسد في الأرض يسعى لأن يبيد المسلمين والناس جميعاً. بمعنى أنّ المنحرف عن الدين لا تقتصر محاربته على المتدينين، بل تتجاوزهم إلى مطلق الناس. وهي حقيقة

واضحة دون أدنى شك، إذا أخذنا بنظر الاعتبار، أنَّ المنحرف هو شخصية مضطربة (من حيث البناء النفسي). والمضطرب أو المريض يحمل نزعة عدوانية حيال كلِّ ما هو خير، بل حيال مطلق الموجودات، بحيث يتلذذ بتعذيب الآخرين، أيّاً كانوا.

إذن : تفسير الإمام عليه السَّلام لهذين الرمزين، شدّد على الزاوية النفسية من شخصية المنحرف، كما ركّز على مفهوم «الإهلاك» لجميع الناس، أي : محاولة المنحرف أن يهلك الناس جميعاً، المتديّن منهم وغير المتديّن أيضاً. لكن، إذا أخذنا بنظر الاعتبار، أنَّ النصَّ القرآني الكريم، يصوغ (الرمز) أو العبارة القرآنية الكريمة بنحوٍ مزدوج، حيث يبيّن دلالاته على لسان المعصوم عليه السَّلام من جانب، ويترك للقارئ أن يستخدم خبراته وتجاربه الذوقية من جانب آخر. وهذه هي إحدى مهمات الرمز القرآني الكريم. والآن، في ضوء المهمة المزدوجة للرمز، ماذا يمكنك أن تستخلص - مضافاً إلى ما أوضحه الإمام عليه السَّلام - من دلالات ؟

لقد أورد المفسّرون أكثر من استيحاء لهذين الرمزين، منها : أنَّ الحرث هو النبت مطلقاً، وأنَّ النسل هو الأولاد مطلقاً. ومنها : أنَّ المقصود من الحرث هو النساء، والمقصود من النسل هو الذريّة... الخ.

بيد أنَّ أمثلة هذا الاستيحاء تظلّ مجرد تنويع أو تكثير لعنصر الاستجابة الفنيّة للرمز، وهي استجابة قد حدّدها الإمام عليه السَّلام بنحوٍ عام - كما قلنا - بحيث تظلّ هي الدلالة المقصودة حقّاً. وتظلّ ما عداها عناصر إضافة متروكة إلى القارئ يتحقّق من خلالها إمتاع فنيّ ينبع من كونه - أي القارئ - سوف يتحمّس بإمتاع أكثر حينما يسهم في كشف الدلالات بنفسه.

فأنت حينما تستوحي من (الحرث) كلِّ ما في الأرض من خيارات مثلاً، وحينما تستوحي من (النسل) كلِّ ما يدّخره المجتمع من طاقة بشرية، حينئذٍ يتضخّم عنصر الإقناع بكون المفسد في الأرض لا يترك شيئاً إلّا وأتى عليه.

وبهذا؛ أمكنك أن تتبيّن جانباً من الأسرار الفنيّة لهذين الرمزين (الحرث والنسل)، حينما أوضح الإمام عليه السَّلام دلالتهما المتمثلتين في محاولة إهلاك المفسد في

الأرض لكلّ من الدين و الناس، مضافاً إلى ما يُمكنك أن تستخلص من ذلك : دلالاتٍ إضافيةٍ يتّسع بها هذا الرمز أو ذاك، بالنحو الذي حدثناك عنه.

قال تعالى في محكم كتابه الحكيم : ﴿ يا أيها الذين آمنوا ادخلوا في السلم كافة ولا تتبعوا خطوات الشيطان إنه لكم عدو مبين ﴾^١.

لو دققت النظر في هذه الآية لواجهتك صورتان فنّيتان، تبدوان بسيطتين كلّ البساطة، هما : الدخول في السلم و عدم اتباع خطوات الشيطان. كلّ واحدةٍ من هاتين الصورتين تجسّد «استعارة» ذات دلالات غنيّة ومثيرة. والاستعارة - كما تعرف - هي : إيجاد علاقة بين شيئين، وذلك من خلال إكساب أحدهما صفة الآخر. فما هي - إذن - خصائص الصفات المتبادلة في هاتين الاستعارتين ؟

الاستعارة الأولى، تطالب المؤمنين بالدخول في السلم. و السّؤال أولاً، هو : ما المقصود بالسلم ؟ النصوص المفسّرة تشير إلى أنّ المقصود من السلم هو : الإسلام، أو الطاعة، أو الولاية... أمّا الظهور اللغوي لهذه العبارة فيشير إلى «المسالمة» التي تقابل «العدوان». و الآن، إذا ضمنت كلّاً من هاتين الدالّتين : الاصطلاحية و اللغوية، أي : السلم بما هو إسلام أو طاعة أو ولاية، و بما هو مسالمة مقابل النزعة العدوانية، أمكنك أن تستخلص بسهولة أنّ هذه الصورة تطالبك بما هو إسلامي غير منفصل عمّا هو محبّة وخير، يستوي في ذلك أن يكون ما هو «إسلامي» هو : مبادي الرسالة أو الطاعة أو الولاية. لكن، لم نحدثك حتّى الآن عن التركيب الفني لهذه العبارة و علامتها بالعنصر الاستعاري. لقد أكسب النصّ «السلم» صفة «الدخول». وأظنّك تُدرك بسهولة أنّ «الدخول» إلى رحاب الشيء يعني : الاستقرار و الثبات في ذلك المكان، بما يواكب هذا الاستقرار والثبات من مشاعر الطمأنينة و الأمن و التوازن النفسي.

إذن : الدخول في السلم يعني استعارة بما هو آمن و مطمئن و متوازن. و هذا هو قمّة

ما يتطلّع إليه الإنسان، بحيث يمكنك أن تستخلص من هذا كلّهُ أنّ الإسلام أو الطاعة أو الولاية هي : تحقيق لأعلى مستويات الإشباع لحاجات الإنسان.

لكن ينبغي أن نلفت نظرك إلى أنّ جمالية هذه الاستعارة (الدخول في السلم) سوف تتضمّن حينما ننقلك إلى الاستعارة الأخرى التي تتبعها، وهي قوله تعالى : (و لا تَتَّبِعُوا خطوات الشيطان)، حيث تُعدّ هذه الاستعارة مكملّة لسابقتها، و مرتبطة عضويّاً و فنياً بها... فما هي - اذن - خصائص الاستعارة الجديدة ؟

الاستعارة تقول : (لا تَتَّبِعُوا خطوات الشيطان). و كان بمقدور النصّ أن يقول (لا تتبعوا الشيطان). ولكنّه خلع على هذه الظاهرة، صفة «الخطوات»، أي : جعل للشيطان خطوات أو أرجلاً تخطو. أيضاً، نظنّك تُدرك بسهولة أنّ إكساب السلوك الشيطاني صفة «المشي» أو «الخطوات»، ثمّ : اتّباع الإنسان لتلك الخطوات، سوف يكسب المعنى المقصود مزيداً من العمق، لأنّ اتّباع خطوات الآخرين دون أن يُفكّر الإنسان في الجهة التي يتحرّك إليها، يعني : تعطيلاً لفكر الإنسان و سلخه من دائرة العقل أساساً. وهذا هو ما تستهدفه الاستعارة المذكورة. إلّا أنّ ما نوّد أن نلفت نظرك إليه هو : العلاقة الفنية بين «الدخول في السلم» و بين «عدم اتّباع خطوات الشيطان...» و هذا ما نبدأ بتوضيحه، ليتبيّن لك مدى جماليّة هاتين الاستعارتين من خلال النظر إلى كليهما.

ولعلّك تتذكّر جيّداً، بأنّ ما قلنا بأنّ الاستعارة الأولى (ادخلوا...) تعني : أنّ الدخول إلى رحاب الشيء يستدعي الثبات و الاستقرار في ذلك المكان، و أنّ الاستقرار و الثبات يعني تحقيقاً للأمن و الطمأنينة، و التّوازن.

و هذا على العكس تماماً من عملية (المشي) أو اتّباع خطوات الشيطان، فالدخول في الإسلام و الطاعة و الولاية، هو : استقرار و ثبات. أمّا إطاعة الشيطان، فهي : مشي... الأولى تقودك إلى الأمن و الطمأنينة و التّوازن، لأنّها استقرار و ثبات. أمّا الأخرى فتقودك إلى التعب لأنّها مشي بما تواكبه من مشاعر التمرّق و التوتّر و القلق، نتيجة جهلك بالجهة التي يتحرّك إليها الشيطان.

إذن : أمكنك أن تُدرك مدى جماليّة هاتين الاستعارتين اللتين تتقابلان في عملية

(الاستقرار) و (المشي)، فضلاً عن جمالية كل منهما، من حيث إكساب أولاهما صفة (الدخول)، و إكساب الأخرى صفة (عدم إتباع الخطوات)، فيما نستكشف من ذلك، جمالية كل صورة من جانب، و جمالية الترابط العضوي بينهما من جانب آخر، بالنحو الذي حدثناك عنه.

قال تعالى في كتابه الكريم: ﴿لَا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ قَدْ تَبَيَّنَ الرُّشْدُ مِنَ الْغَيِّ فَمَنْ يَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَيُؤْمِنْ بِاللَّهِ فَقَدْ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَى لَا انْفِصَامَ لَهَا وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ﴾^١

عندما تمعن النظر في هذه الآية الكريمة و ما بعدها، تواجهك أكثر من صورة فنية منها، و هي جميعاً تنتسب إلى «الرمز» مثل صورتَي (النور و الظلمات) في الآية التي تلحقها (الله و لي الذين آمنوا، يخرجهم من الظلمات إلى النور، و الذين كفروا أولياؤهم الطاغوت، يخرجونهم من النور إلى الظلمات...) حيث ترمز هاتان الصورتان إلى الإيمان و الكفر، أو ترمزان إلى (الرشد) و (الغي).

و بما أننا نحدثك عن رمزي (النور) و (الظلمات) - لاحقاً - لذلك سنكتفي بلفت نظرك إلى الموقع الهندسي لهذين الرمزَين (النور و الظلمات) و علاقتها بالآية التي نحدثك عنها الآن، و هي (لا إكراه في الدين قد تبين الرشد من الغي)، حيث إنَّ (الرشد) و (الغي) يُجسّدان مفهومين متقابلين يُشيران إلى معنى الإيمان و الكفر، و حيث إنَّ النصَّ حوّل مفهومي الإيمان و الكفر، إلى رمزَين هما: الرشد و الغي، ثمَّ حول الرمزَين الأخيرَين (الرشد و الغي) إلى رمزَين فنيّين أوسع، هما: «النور و الظلمات». و بهذا النمط من التحويل المزدوج للدلالات المتنوعة للعبارات، نكتشف مدى الأهمية الفنية في هذه الصياغة التي حدثناك عنها. و حين ندعُ هذه الصور الرمزية المباشرة (الرشد) و (الغي) مقابل الإيمان و الكفر، و الصور الرمزية غير المباشرة (النور و الظلمات) عبر عملية التحويل التي

حدّثناك عنها، وننّجه إلى باقي الصور الرمزيّة في الآية الكريمة، نواجه صورتين رمزيتين: هما «الطاغوت» حيث ترمز إلى الشيطان أو بدائله من السحر والكهانة والوثنية ومطلق القوى الانحرافية، ثمّ الرمز القائل (فقد استمسك بالعروة الوثقى لا انفصام لها). وهذا الرمز الأخير هو ما نعتزم لفت نظرك إليه الآن، فنقول :

إنّ هذه الصورة ذات أطراف متنوعة، ففيها إشارة إلى «العروة الوثقى» وإشارة إلى عدم انفصامها، وإشارة إلى التمسك بها.

هذه الأطراف الثلاثة من الصورة، بالرّغم وضوحها في الأذهان، لابدّ من تفصيل الكلام فيها، نظراً لما تتضمنه من دلالات عميقة كلّ العمق.

لا شكّ، أنّ الصّورة تريد أن تقول: إنّ الإسلام هو الاتجاه الفكري الوحيد الذي يقود الإنسان إلى الخير، بحيث يحقق للإنسان إشباعاً كاملاً لا تتخلله أيّة إحباطات أو عقبات. لكن: لتركيفية الصياغة الصورية لهذا المعنى.

لقد استعار النصّ، أو رمز لمن يلتزم بمبادئ الإسلام، صورة من يستمسك بالعروة الوثقى التي لا انفصام لها... فالعروة هي المقبض لكلّ أداة مثل الإبريق أو الدلو أو سواهما من الأدوات التي تحتاج إلى مقبضٍ يمسك به الإنسان تلكم الأداة. فالمقبض نفسه لابدّ من توفّره أساساً، وإلّا لما أمكن أن يفيد الإنسان من الأداة التي يريد أن يمسكها، ولكنّ الأهمّ من ذلك هو أن يكون المقبض من الأحكام والتماسك والقوّة بحيث لا يتعرّض إلى الكسر أو السلخ الذي يؤدّي إلى فصل المقبض عن الأداة. وهذا ما استثمره النصّ، وجعله رمزاً أو استعارة لمن يتمسك بالإسلام. لكن: كيف تمّ هذا الاستثمار للحقيقة المذكورة ؟

إنّ من يتمسك بالإسلام، يشبه من يستمسك بالعروة أو المقبض لأداة ما. هذا المقبض يتّسم بالوثاقة، أي: بالإحكام أو الشدّ القويّ جداً. وهذا ما يجعل المتمسك بالإسلام قد اتّجه إلى التمسك بـ«فكرٍ» محكم كلّ الأحكام، بحيث لا سبيل إلى التخلخل فيه أبداً. فكما أنّ العروة الوثقى لا سبيل إلى انفصامها أو سلخها من الأداة، كذلك: المتمسك بالإسلام لا سبيل إلى تعرّضه لأيّة هزّات أو توتّرات في حياته.

طبيعياً، أنّ معيار الإحكام للعروة يتجسّد ليس في الحياة الدنيوية العابرة، بل

يتجسّد في الحياة الأبديّة، لأنّ ما هو دنيويّ وعابر يشبه اللحظة العابرة من عمر الإنسان الذي يمتدّ إلى سنوات، فاللحظة المتوتّرة من العمر لا قيمة لها حيال السنوات. كذلك، لا قيمة للإشباعات الدنيويّة مقابل الإشباع الخالد الذي لا يحدّ بحدود. وحينئذٍ فإنّ الاستمساك بالعروة الوثقى التي لا انفصام لها، يرمز إلى الإشباع المستمرّ الذي لا انقطاع له أبداً. وهذا هو سرّ الدلالة التي استهدفها النصّ في الصورة المشار إليها، بالنحو الذي حدّثناك عنه.

قال تعالى: ﴿اللَّهُ وَلِي الَّذِينَ آمَنُوا يُخْرِجُهُم مِّنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ وَالَّذِينَ كَفَرُوا أُولَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ﴾^١

في هذه الآية الكريمة، أكثر من صورة فنيّة تنتسب إلى (الرمز)، مثل رمزي (النور) و(الظلمات)، ومثل رمز (الطّاغوت). إنّ هذه الرموز تقول: إنّ الله تعالى وليّ المؤمنين، وإنّ الشيطان وليّ الكافرين. وأنّ الله تعالى يخرج المؤمنين من الظلمات إلى النور، أي يُخرجهم من ظلمات الكفر والفسق والشرّ إلى نور الإيمان والاستقامة والخير. الخ. وعلى العكس من ذلك فإنّ الشيطان يخرج الكافرين من نور الإيمان والاستقامة والخير إلى ظلمات الكفر والفسق والشرّ.

هذا هو ملخص الرموز المشار إليها. لكن، ما يعيننا منها هو: الأسرار الفنيّة الكامنة في هذه الرموز، وهذا ما نبدأ بتوضيحه لك الآن.

البلاغيون القدماء يذهبون إلى أنّ النور والظلمات، هما تشبيهان أو استعارتان، أي: أنّ الله تعالى شبّه الإيمان بالنور، وشبّه الكفر بالظلمات، أو أنّه تعالى استعار للإيمان صفة (النور)، واستعار للكفر صفة (الظلمات)، وبالرغم من إمكانية أن يكون هذان الرمزان (النور والظلمات) تشبيهاً أو استعارةً، كما ذهب قدماء البلاغيين إلى ذلك،

ولكننا لا نوافقهم على هذا التفسير، لجملة من الأسباب، منها: أن التشبيه هو مقارنة شيء بآخر بحيث تذكر فيها أداة التشبيه، كما لو قلت مثلاً (الإيمان كالنور). وأما إذا حذف أداة التشبيه، فحينئذ تكون الصورة إما استعارة كما لو قلت مثلاً (نور الإيمان)، أو تمثيلاً كما لو قلت (الإيمان نور). وهذا كله في حالة وجود طرفين يذكران في الصورة، وهما (النور) و(الإيمان).

أما إذا حُذِفَ أحدُ الطرفين، وبقي طرف واحد، وهو عبارة (النور) كما نلاحظ في الآية الكريمة، حينئذٍ تتحوّل الصورة إلى ما يسمّيه القدماء (الكنائية)، وما نسمّيه (الرمز)، حيث إنَّ (الرمز) - وهو استخدام حديث - يتناول ما هو أعمّ من الكناية، ويتجاوزها إلى كلِّ ما يصحّ أن يكون (إشارة) لشيء محذوف، حيث تجد أنّ عبارة (النور) بمثابة (إشارة) إلى شيء محذوف، هو: الإيمان أو الخير أو أي شيء آخر.. وأنّ عبارة (الظلمات) إشارة إلى شيء محذوف هو: الكفر أو الشرّ أو أي شيء آخر.

ولنلاحظها من جديد عبر النصّ القرآني الكريم:

إنَّ أهمَّ ما ينبغي لفت نظرك إليه، هو: أنّ (الرمز) يتميز عن غيره من الصور التشبيهية، الاستعارية و التمثيلية وغيرها، بأنّه يشع بإحساءات متنوعة، ولا يقتصر على معنى واحد، فأنّت إذا استمعت إلى عبارة (النور) أو (الظلمات) أمكنك أن تستوحي وتستحضر في ذهنك جملة متنوعة من الدلالات، مثل: الإيمان، الاستقامة، الخير، الراحة، اليقين، التوازن، الاستقرار، الأمن.. إلخ، وكذلك، إذا استمعت إلى عبارة (الظلمات)، أمكنك أن تستوحي وتستحضر في ذهنك جملة من الدلالات، مثل الكفر، الفسق، الشرّ، الخوف، الاختلال، القلق.. إلخ.

إذن: عندما انتخب النصّ القرآني الكريم عبارتي (النور و الظلمات) في قوله تعالى (اللّه وليّ الذين آمنوا، يخرجهم من الظلمات إلى النور...)، إنّما سمح لنا بأن نستخيل ونستحضر ونستخلص جميع المعطيات التي ينطوي عليها الإيمان باللّه تعالى، أي كلّ ما هو محقق لسعادة الإنسان دنيوياً وأخروياً. وهذا ما لا يتمّ من خلال التشبيه أو الاستعارة، بل يتمّ من خلال قابلية (الرمز) على تفجير المعاني التي أشرنا إليها، ممّا يفسّر

لنا سرّاً واحداً من أسرار الفن المعجز الذي نلاحظه في التعبير القرآني الكريم، بالنحو الذي حدّثناك عنه.

قال تعالى في سورة البقرة بالنسبة إلى الإنفاق في سبيل الله تعالى : ﴿مَثَلُ الَّذِينَ ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبة أنبتت سبع سنابل في كل سنبلة مائة حبة والله يضاعف لمن يشاء والله واسع عليم﴾^١.

أمامك واحدٌ من التشبيهات القرآنية الكريمة التي تعتمد ظاهرة «العدد» في توضيح الحقائق.

الحقيقة التي يعتزم النصّ القرآني الكريم تقديمها، هي : عملية الإنفاق في سبيل الله تعالى. والهدف الذي يعتزم توضيحه هو : مضاعفة الجزاء المترتب على الإنفاق في سبيل الله تعالى.

والجزء - كما تعرف - فضلاً عن كونه - أساساً - هو الجزاء الأخروي، إلا أنه قد يكون دنيوياً أيضاً، بخاصّة في قضايا «الإنفاق» التي تؤكّد النصوص - كتاباً و سنةً - أنه يستتلي تعويضاتٍ ليست مماثلة، بل مضاعفةً، كما هو مطروحٌ في الصورة التشبيهية التي تواجهها الآن.

التشبيه يقول : إنَّ من ينفق أمواله في سبيل الله تعالى، سوف يعوّضه الله تعالى عن ذلك بسبعمئة ضعف. وهذا العدد لم يقدّمه النصّ مباشرة، بل من خلال التشبيه بحبة.

وقد أثار بعض المفسّرين قضية العدد المذكور، من حيث تَمَامِيَّتِهِ أو عَدَمِهَا، ذاهباً إلى أن ذلك في نطاق التأكيد على عنصر «المضاعفة»، واما تَمَامِيَّة العدد أو عَدَمِهَا فأمر يُرمز به إلى عنصر "المضاعفة" لا غير.

والآن، إنَّ ما نستهدف توضيحه لك هو : أنَّ التشبيه القرآني يتميّز عن سواه بكونه (واقعياً)، لا يعتمد المبالغة أو الإحالة، كما هو ملاحظ في النصوص البشرية. إلا أنَّ (الواقع)

لا ينحصر في ما هو (حسيّ) فحسب، بل يتجاوزه إلى ما هو (نفسي) و (غيبى). إنّ (الواقع) لا ينحصر في المحسوسات التي تعتمد البصر والسمع أو الشَّم... الخ، بل قد يكون (نفسياً) كما لو شَبَّهَ الذنب مثلاً بجبل يجثم على الصدر، حيث إنّ الجبل لا يجثم على الصدر عملياً، ولكنّه (نفسياً) يتحقّق ذلك وأكثر.

وهكذا بالنسبة إلى التشبيه بعوالم الغيب التي لا تعتمد إلّا عنصر التصرُّو أو التخيل، مثل تصوُّرنا للملائكة ونحوهم مثلاً.

المستويات الواقعية من التشبيه، سوف تتبينها بوضوح، عندما نحدّثك عنها في تضاعيف دراستنا للصور القرآنية لاحقاً (إن شاء الله). لكن، ما نعتزم توضيحه لك الآن، هو: أنّ التشبيه، لكي يكون واقعياً في مستوياته الثلاثة المذكورة، لا يعني ضرورة «المطابقة» بين أطراف المشبه والمشبه به، بل يكتفي منها ولو بوجه واحد من أوجه الشبه، لأنّ الهدف هو توضيح و تعميق الشيء وليس التطابق بينه وبين المشبه به.

ولو عدنا الآن إلى التشبيه الذي أوضح بأنّ الإنفاق يشبه - من حيث مضاعفة تعويضه - الحبة التي أُنبتت سبع سنابل، وفي كلّ واحدة منها مائة حبة، لأمكننا أن نقرّر بأنّ (وجه الشبه) هنا - ليس ضبط العدد - بل كثرته. والكثرة - كما هو واضح لديك - لا تستدعي ضبطاً (إحصائياً) بقدر ما تعتمد التقريب للشيء. والتقريب للشيء يعتمد - في أشكاله - ظاهرة «الفرضية»، أي كما لو افترضت أنّ هذا النبات أو ذاك يحمل مائة حبة أو أكثر أو أقلّ مثلاً.

إذن: التشبيه المتقدم قد اعتمد «الافتراض»، و الافتراض لا يُنافي «الواقع»، بل يُسهّم في تقريب مفهومه في الأذهان.

للمرّة الجديدة، نُلفت نظرك إلى أنّ الصور التشبيهية في القرآن الكريم - وفي نصوص أهل البيت عليهم السّلام أيضاً - تعتمد الواقع أساساً، كلّ ما في الأمر أنّ «الواقع» يتخذ مستويات متنوعة من الصياغة، بالنحو الذي ستقف عليه عند عرضنا للصور القرآنية الكريمة، لاحقاً إن شاء الله.

قال تعالى بالنسبة إلى الإنفاق في سبيل الله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَبْطُلُوا

صدقاتكم بالْمَنِّ وَالْأَذَى كَالَّذِي يُنْفِقُ مَالَهُ رِئَاءَ النَّاسِ وَلَا يُؤْمِنُ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ
الْآخِرِ مِثْلَهُ كَمِثْلِ صَفْوَانٍ عَلَيْهِ تَرَابٌ فَأَصَابَهُ وَابِلٌ فَتَرَكَهُ صَلْدًا لَا يَقْدِرُونَ عَلَى شَيْءٍ مِّمَّا
كَسَبُوا وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الْكَافِرِينَ»^١

هذه الآية الكريمة، تنطوي على واحد من التشبيهات الملفتة للنظر، من حيث
تركيبته الفنية التي تقترب بما هو معجز ومثير ومدهش. والأسرار الفنية التي تطبع هذا
التشبيه المعجز، تتمثل أولاً: في كونه واحداً من أشكال ما يمكن أن نسميه بـ«التشبيه
المتداخل»، أي: وجود تشبيهين يتداخل أحدهما مع الآخر على نحو الترتب، بحيث
يترتب على التشبيه الأول تشبيه آخر، مع ملاحظة أن التشبيهين يصبان في دلالة واحدة،
على نحو ما نوضحه لك الآن.

إن التشبيه الذي نتحدث عنه، يريد أن يقول: إن الرجل الذي يتصدق بأمواله على
الفقراء، ثم يمن عليهم، أو يؤذيهم بالكلام غير اللائق، سوف يحبط عمله ويحرم من
الثواب، إذ أن المفروض هو أن يتصدق في سبيل الله تعالى، وليس من أجل تحسيس
الفقراء بأنه ذو فضل عليهم، أو ايدائهم بكلام يحسسهم بالهوان. والآن، لننظر: كيف أن
النص القرآني، قد صاغ هذه الدلالة، من خلال التشبيه المتداخل.

لقد شبه أولاً أولئك الذين يمنون على الفقراء بصدقته أو يؤذونهم بالكلام شبهم
بالشخص الذي يراني في صدقته، أي: بالشخص الذي يُنفق أمواله من أجل السمعة أو
الجاه، وليس من أجل الله تعالى. وبكلمة أخرى: لقد شبه النص القرآني، شخص
الذي يمن على الفقراء بصدقته أو يؤذيهم بالكلام، شبهه بالمرائي الذي لا قيمة لعمله
العبادي، مما يعني أن المنفق المئان والمؤدي يُشبه المنفق المرائي الذي لا يؤمن بالله
واليوم الآخر، بقدر ما يؤمن بالناس وبكسب رضاهم.

والآن، يمكنك أن تقول: بأن هذا التشبيه قد حقق هدفه الفني، واستكمل جميع

العناصر التي تتطلبها صياغة التشبيه، فهناك الطرف الأول من التشبيه (و هو: المنفق المئان والمؤذي)، أي: (المشبّه)، وهناك الطرف الآخر من التشبيه، (و هو: المنفق المرائي)، أي: (المشبّه به)، وهناك (وجه الشبه) - حسب المصطلح البلاغي - و هو: (بطلان الانفاق، أي إحباط العمل)، حيث قال النص: (يا أيها الذين آمنوا لا تُبطلوا صدقاتكم بالمنّ والأذى كالذي يُنفق ماله رياء الناس... إلخ)، فيكون (وجه الشبه) بين المنفق المئان والمؤذي وبين المنفق المرائي هو: بطلان العمل.

ولهذا، نكون أمام (تشبيه) مستكمل لعناصره، من «مشبّه» و «مشبّه به» و «وجه شبه». ولكنّك تلاحظ، أنّ النص لم يكتف بهذا التشبيه المستقل، بل داخل بينه وبين (مشبه به) آخر، فجعل التشبيه الأوّل (من مشبّه و مشبّه به و وجه شبه) جعله (مشبهًا)، مقابل (مشبه به) آخر، هو قوله تعالى: (فمثلته كمثّل صفوان عليه تراب فأصابه وابل فتركه صلداً لا يقدرون على شيء مما كسبوا).

أي: جعل التشبيه الأوّل بجميع عناصره، طرفاً أوّل لتشبيه ثانٍ، جاء طرفه الآخر مشبهًا به جديداً هو: الحجارة الملساء التي علاها الغبار، وجاء المطر فأزال الغبار عنها، وتركها صلبة لا يمكن ردّ الغبار عليها.

إنّ الأهميّة الفنيّة لهذا التشبيه المتداخل تتمثّل - كما لاحظت - في كون النصّ القرآني الكريم، قد شبّه أولاً عمل المنفق المئان، بعمل المنفق المرائي، ثمّ شبّه كلّاً من هذين الشخصين (المئان والمرائي) شبّههما بالحجر الأملس الذي علاه الغبار، وأصابه المطر، فأزال غباره وتركه صلداً، لا يمكن ردّ التراب إليه... فيكون النصّ بذلك، قد شبّه شيئاً بشيء، ثمّ شبّه هذين الشيئين بشيء ثالث، فجاء التشبيه - في جملته - متداخلاً بالنحو الذي لحظناه.

ونعدّ مثل هذا التشبيه المتداخل من مختصات القرآن الكريم في صياغته للصور المعجزة فنيّاً. ويعيننا الآن أن نحدّثك عن التشبيه الآخر، أي: الحجر الأملس الذي أصابه المطر وأزال الغبار منه وتركه صلباً، لا يمكن ردّ التراب عليه.

آنٍ واحدٍ، فبدلاً من أن يتعرّض لقضية الإنفاق المصحوب بالرياء، على حدة، والإنفاق المصحوب بالمنّ على حدة، بدلاً من ذلك، جمعهما في آيةٍ واحدة، محققاً بذلك، عنصر الاقتصاد الفنيّ في التعبير.

ثانياً، إنّ النص القرآني الكريم كان في صدد الحديث عن المنفق المَنَّان وإحباط عمله، وليس في صدد الحديث عن المنفق المرائي، ولكنّه - وهذا هو سرّ الإعجاز الفنيّ - أدخل قضية المنفق المرائي ضمناً، حتّى يُذكر المتلقّي بحقيقةٍ أخرى معروفة لديه - وهي بطلان عمل المرائي - فيكون بهذا النمط الفنيّ غير المباشر، قد حقّق هدفاً مزدوجاً في آنٍ واحدٍ، بالنحو الذي تقدّمت الإشارة إليه.

إذا عرفت ذلك، حينئذٍ تنتقل بك إلى الحديث عن نفس التشبيه الذي تضمّن تشبيهه كلّ من المَنَّان والمرائي، بالحجر الأملس الذي أصابه المطر وأزال الغبار منه، بحيث لا يمكن ردّه إليه.

إنّ جمالية هذا التشبيه، تتمثّل في أنّ المطر هو : ظاهر ذات عطاءٍ، وهذا يعني أنها تشبه «الصدقة أو الإنفاق»، وهما عطاء كما هو واضح، إلّا أنّ العطاء حينما لا يأخذ مكانه الذي يناسبه، حينئذٍ تنتفي فائدته. فالمطر حينما يصيب حجراً أملس عليه التراب، إنّما يُزيل التراب من الحجر أولاً، ويترك الحجر صلباً ثانياً، ولا يدع مجالاً لردّ التراب عليه ثالثاً.

وهكذا شأن كلّ من المرائي والمنفق الذي يتصدّق ماله ثمّ يمنّ على الفقراء ويؤذيه بكلامه. فالهدف من الإنفاق هو : كسب رضا الله تعالى أساساً، حيث يترتّب عليه الثواب دنيوياً وأخروياً، فإذا صحب الإنفاق رياءً أو منّ، حينئذٍ فإنّ المال يكون قد افتقد أولاً، وانتفى ثوابه ثانياً، ولا يمكن استرداده ثالثاً، تماماً كالحجر الذي فقد ترابه أولاً، وأصبح صلباً ثانياً، ولا يمكن ردّ التراب عليه ثالثاً.

إذن : أمكنك أن تتبيّن بوضوح، مدى العناصر المشتركة في هذا التشبيه، بين كلّ من المرائي والمَنَّان، وبين الحجر الذي أصابه مطر... إلخ.

ينبغي لفت نظرك أيضاً، إلى أنّ هذا التشبيه جاء في سياق آيات أخرى جاءت قبلها :

﴿الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله ثم لا يُتبعون ما أنفقوا متاً ولا أذى لهم أجرهم عند ربهم ولا خوفٌ عليهم ولا هم يحزنون﴾ * قولٌ معروفٌ ومغفرةٌ خيرٌ من صدقة يتبعها أذى...^١

فالملاحظ أنّ التشبيه بالحجر الذي أصابه المطر، جاء بعد هذه الآيات التي أشارت إلى (الأجر) الذي يكسبه المنفق، في حالة عدم المنّ والأذى، وإلى أنّ الكلام الحسن وردّ السائل وعدم إعطائه المال، أفضل من الصدقة المصحوبة بالمن والأذى. وهذا الربط بين الآيات المتقدمة والتشبيه، يكشف عن مدى الإحكام الهندسي بين أجزاء النص القرآني الكريم، من حيث علاقتها بعضها بالآخر، وهو أمر سوف نلاحظه أيضاً في التشبيهات الأخرى التي سيقدمها النصّ في صعيد الإنفاق في سبيل الله تعالى، بالنحو الذي سنوضحه لاحقاً إن شاء الله.

قال تعالى بالنسبة لمن يُنفق أمواله في سبيل الله تعالى: ﴿وَمِثْلَ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ ابْتِغَاءَ مَرْضَاتِ اللَّهِ وَتَثْبِيتاً مِنْ أَنْفُسِهِمْ كَمِثْلِ جَنَّةٍ بَرْبُورَةٍ أَصَابَهَا وَابِلٌ فَاتَتْ أَكْطُهَا ضَعْفَيْنِ فَإِنْ لَمْ يُصِبْهَا وَابِلٌ فَطُلَّ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾^٢

يقول هذا التشبيه: إنّ من يُنفق أمواله من أجل رضا الله تعالى، يكون مثل إنفاقه مثل مزرعة في مكان مرتفع قد أصابها مطر شديد، فصارت غلّتها ضعفين.

وحتى في حالة عدم إصابة المطر الشديد لهذه المزرعة، لا بدّ - بحكم موقعها - أن يُصيبها المطر الضعيف، بحيث تكون في الحالات جميعاً مزرعة ذات غلّة ينتفع بها.

ولعلك تتساءل عن السرّ الفني لهذا التشبيه الذي يعرض للمزرعة والمطر والغلّة التي تصبح ضعفين... الخ. في حين أنك تتذكّر - في تشبيهه أسبق - أنّ القرآن الكريم أشار إلى أنّ من يُنفق أمواله في سبيل الله تعالى، يكون مثل إنفاقه، مثل حبة أنبتت سبع سنابل، في كلّ سنبله مائة حبة. إنّ الإنفاق هنا يكون مردوده سبعمئة ضعفٍ، فما هو السرّ في

ذلك؟

هنا، نلفت نظرك إلى أن كلاً من هذين التشبيهين : (أي التشبيه بالضعفين و التشبيه بسبعمئة ضعف) قد ورد في سياق خاص. فالتشبيه بسبعمئة ضعف، قد ورد في سياق الإنفاق بنحو مطلق، أي : ما يترتب على الإنفاق من ثواب. وأمّا التشبيه بضعفين فقد ورد في سياق آخر هو : الإنفاق الذي يقتزن عند بعض الناس بالمنّ والأذى، حيث شبه القرآن الكريم هذا النمط من الناس بالمرائي، وشبهه كلاً من المرائي والمنفق المَنَّان المؤذي : بحجرٍ أملس عليه تراب فأصابه وابل فتركه صلماً لا يُمكن ردُّ التراب عليه.

هنا، في التشبيه الذي نتحدّث عنه الآن، جاءت المقارنة بين المنفق المَنَّان المؤذي الذي يشبه إنفاقه مطراً شديداً (و هو : الوابل) الذي يصيب الحجر الأملس الذي يعلوه التراب، وبين المنفق ابتغاء مرضاة الله تعالى حيث شبهه بالمزرعة التي أصابها مطرٌ شديدٌ فأّتت أكلها ضعفين... فجاء التشبيهان في سياق خاصّ هو : المطر الذي يصيب الحجر ويزيل ترابه، وبين المطر الذي يُصيب مزرعةً في مكان مرتفع، حيث إنّ عطاء المزرعة، في الحالات جميعاً، يكون جيّداً و متميّزاً؛ نظراً لموقع المزرعة.

و هذا يعني أنّ عطاءها ضعفين جاء مقابلاً للحجر الذي يصيبه المطر، وليس مقابلاً لمستويات الثواب المطلق للإنفاق.

ولننظر إلى الصورتين و هما تنقلان لنا الفارق بين الإنفاق مع المنّ والأذى و الإنفاق في ابتغاء مرضاة الله، في ضوء الحقائق التي استمعت إليها، ننقل بك إلى جمالية هذا التشبيه، فنقول : كم هو الفارق بين منفق مَنَّان مؤذٍ يبذل قدراً من المال، فيفضي به هذا الإنفاق إلى أن ينصبّ مطره الكثير على حجرٍ أملسٍ قد أُزيل التراب عنه، وبين منفق به بذل ذلك القدر من المال ابتغاء مرضاة الله تعالى، فيفضي به هذا الإنفاق إلى أن ينصبّ مطره الشديد على مزرعة بربوة، تؤتي أكلها ضعفين، فإن لم يصبها المطر الكثير، فإنّ القليل منه يصيبها، حيث إنه في الحالتين لابدّ أن تؤتي المزرعة ثمارها. و هذا هو ثمن الإنفاق ابتغاء مرضاة الله تعالى، بينما يظلّ الإنفاق المصحوب بالرياء أو بالمنّ والأذى هو الخسار الحتمي.

وقد تسأل: ما هو السرّ الفني وراء هذين الرمزين (الوابل) و (الطلّ)؟ أي: لماذا جاء التشبيه للإنفاق بالمزرعة التي يصبّ فيها مطرٌ شديد وإلاّ فيصيبها مطرٌ ضعيف، مع أنّ ثواب الإنفاق يأخذ دائماً طرف الزيادة لا النقصان؟

ونجيبك على ذلك: أنّ مستويات النية ابتغاء مرضاة الله تعالى تتفاوت من شخص لآخر، وذلك بقرينة قوله تعالى: ﴿مثل الذين ينفقون أموالهم ابتغاء مرضات الله وتثبيتاً من أنفسهم﴾^١ فالتثبيت هذا يعني درجة البصيرة أو اليقين، فبقدر اليقين يتحدّد قدر الثواب. كما أنّ المطر - من جانب آخر - سواء أكان شديداً أو ضعيفاً، فإنّه يزيل التراب الذي يعلو الزرع، حيث لاحظت أنّ تشبيه المنفق المئان قد أشار إلى التراب، والتشبيه الجديد يشير إلى إزالة التراب من خلال المطر، كما هو واضح.

وبعد ملاحظة هذه الصورة القرآنية وما تنطوي عليه من أسرار فنية ننتقل بك إلى صورة أخرى تتحدث هي أيضاً عن ظاهرة الإنفاق في سبيل الله تعالى.

قال تعالى: ﴿أيودّ أحدكم أن تكون له جنة من نخيل وأعناب.. كذلك يبيّن الله لكم الآيات لعلكم تفكّرون﴾^٢

نحن الآن أمام صورة فنية يُطلق عليها مصطلح (الصورة الاستدلالية)، أي: الصورة التي يُستدلّ بها على شيء آخر، من خلال التشابه القائم بين الشيئين، فهذه الصورة جاءت في سياق الحديث عن إنفاق المال في سبيل الله تعالى، حيث سبق أنّ لاحظت أنّ النصّ القرآني الكريم قدّم مجموعة من الصور التشبيهية التي توضّح أهمية الإنفاق في سبيل الله، مثل قوله تعالى: (مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبة أنبتت سبع سنابل) و مثل قوله تعالى: (مثل الذين ينفقون أموالهم ابتغاء مرضات الله وتثبيتاً من أنفسهم كمثل حبة برودة أصابها وابل... الخ). كما تتذكّر أنّه تعالى قدّم مجموعة من الصور التشبيهية التي توضّح الإنفاق الذي لا يكون في سبيل الله تعالى بل من أجل الرياء،

١- البقرة / ٢٦٥.

٢- البقرة / ٢٦٦.

أو الإنفاق المصحوب بالمنّ والأذى، وهذا من نحو قوله تعالى: (لا تُبطلوا صدقاتكم بالمنّ والأذى كالذي ينفق ماله رئاء الناس ولا يؤمن بالله واليوم الآخر فمثله كمثل صفوان عليه تراب فأصابه وابل.. الخ). كلّ هذه التشبيهات سبق أن قدّمها النص القرآني، ليقارن بين من يُنفق أمواله في سبيل الله تعالى وبين من ينفقها مصحوبة بغير رضا الله تعالى.

أما الآن، فيقدم لنا صورة فنيّة أخرى يختم بها عنصر الصياغة الصورية للإنفاق، وهي: الصّورة الاستدلالية التي تقول: هل يحبّ أحدكم أن تكون له مزرعة عامرة، ثم تلحق بهذه المزرعة آفة سماويّة فتبيدها، وذلك عندما يكبر الإنسان ويُخلف ذريّة ضعفاء؟

والسؤال هو: ما هي الأسرار الفنيّة لهذه الصورة وعلاقتها بالصور التشبيهيّة التي حدثناك عنها؟

إنّ هذه الصورة الفنيّة التي نُسمّيها بالاستدلال القصصي، تنطوي على أسرار جمالية ممتعة. إنّها استشهد بأقصوة وحكاية مفترضة، تستثمر - كما لاحظت - جملة عواطف، مثل عاطفة الأبوة والشيخوخة، والفقر، في إثارة الموقف الذي تستهدف توصيله إلى المتلقّي.

إنّها تستحضر في ذهن صورة والد كبير السنّ وله أولاد صغار يحتاجون إلى من يطعمهم ويشبع حاجاتهم، هذا الوالد الشيخ يمتلك مزرعةً عامرة تتكفّل بتأمين هذه الحاجات.

إلا أنّ هذه المزرعة تحترق فجأة، وحينئذٍ تحترق كلّ آماله وتطلعاته، حيث تعصف به وبأولاده الذين يعنيه أمرهم كلّ العناية، تعصف به الشدائد والفقر والجوع، والحرمان من جميع مباحج الحياة.

إنّ استحضار مثل هذه الصورة في ذهن استداعى بذهن المتلقّي إلى التفكير بمستقبل الشخصية، وبما ينتظرها من مصير مفعج، وبما يواكب ذلك من مشاعر الندم والتحسّر على ما فاتها من العمل المطلوب الذي فرّطت فيه، سواء أكان هذا التفريط إنفاقاً

للمال في غير سبيل الله تعالى، أو تقصيراً في ممارسة مطلق الطاعات.

إذن : هذه الصورة ذات الاستدلال القصصي، قد انتخبت أولاً عناصر إثارية مثل عاطفة الأب حيال ذريته، و مثل شدة الحرمان من مصدر الرزق، و مثل فجائية الشدة، أي: الاحتراق الفجائي للمزرعة... الخ.

كما أنها - ثانياً - قد نقلتنا من تجربة خاصّة (الإنفاق في غير سبيل الله)، إلى تجربة عامّة تتصل بمطلق السلوك غير العبادي، حيث تتركنا نداعى بالذهن إلى ما نمارسه من الأعمال التي نتعجل منها بإشباع حاجاتنا الدنيوية العابرة، دون الالتفات إلى نتائج هذا الإشباع العابر، بما تترتب عليه من مسؤولية أخروية، حيث يحبط عمل الإنسان عندئذٍ، و يتمزق حسرةً و ندماً على ما فاته من الطاعات التي أمر بممارستها من أجل الله تعالى. و بهذا يمكنك أن تتبين مدى أهمية الصياغة الفنيّة لهذه الصورة من حيث جمالية الأداء (مثل : العنصر القصصي و الحكائي)، و سواها كالتشبيهات التي مرّت عليك من حيث معطياتها الفكرية التي نفيد منها في تعديل السلوك العبادي، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : - بالنسبة إلى ظاهرة الربا - ﴿الَّذِينَ يَأْكُلُونَ الرِّبَا لَا يَقُومُونَ إِلَّا كَمَا يَقُومُ الَّذِي يَتَخَبَّطُهُ الشَّيْطَانُ مِنَ الْمَسِّ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ قَالُوا إِنَّمَا الْبَيْعُ مِثْلُ الرِّبَا وَأَحَلَّ اللَّهُ الْبَيْعَ وَحَرَّمَ الرِّبَا فَمَنْ جَاءَهُ مَوْعِظَةٌ مِنْ رَبِّهِ فَانْتَهَى فَلَهُ مَا سَلَفَ وَأَمْرُهُ إِلَى اللَّهِ وَمَنْ عَادَ فَأُولَئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾^١

نواجه في هذه الصورة التي تتحدّث عن الربا، «تشبيهاً» فنياً للأشخاص المرابين عندما تقوم الساعة، حيث يُحشرون مع الناس، و يتميزون بعلامة خاصّة، هي : هذا التشبيه الذي نحدّثك عنه.

التشبيه يقول : الشخص المرابي يظهر أمام الناس في اليوم الآخر، كالمجنون الذي يمسه الشيطان، حيث يتخبط في حركته و مشيه و قيامه.

و السؤال هو : ما هو السرّ الفني لهذا التشبيه أولاً، ثمّ ما هو السرّ الفني للاستعارة التي سبقت هذا التشبيه، حيث تلاحظ أنّ النصّ القرآني الكريم قد لجأ إلى الاستعارة في معرض وصفه لشخصية المرامي، فقال : (الذين يأكلون الربا لا يقومون إلّا كما يقوم الذي يتخبطه الشيطان...)، فجعل (الربا) أكلاً أي : خلع على ممارسة الربا (و هي تعامل مالي)، صفة (الأكل) و هو ممارسة حيوية (تناول الطعام)، و هذا هو شأن الاستعارة، فجاءت الآية الكريمة منطوية على صورة استعارية هي : (أكل الربا)، ثمّ صورة تشبيهية هي : (مماثلة المرامي للمجنون).

إنّ أحد الأسرار الفنية لهذه الآية، أنّها اعتمدت صورة مركبة من صورتين جزئيتين هما : الاستعارة و التشبيه، إلّا أنّ الاستعارة جاءت ضمن التشبيه. و بكلمة جديدة : إنّك أمام تشبيه كليّ، هو : تشبيه المرامي بالمجنون، إلّا أنّ المرامي و هو الطرف الأوّل من التشبيه، قد جعل (استعارة)، و جعل المجنون طرفه الآخر. و هذا نمط من تركيب الصورة التي تشعّ بجمالية خاصّة دون أدنى شك.

أمّا الاستعارة - أي جعل الربا عمليّة أكل - فلأنّ المال أساساً يرتبط بأهمّ الحاجات الحيوية و هي : الطعام، بالقياس إلى الحاجات الأخرى المتّصلة باللبس أو المركب أو المسكن و سواها. و لذلك، فإنّ خلع صفة (الأكل) على عمليّة (الربا)، يحمل مسوّغاته الفنية، كما لاحظت. مضافاً إلى أنّ الأكل يرتبط - من جانب آخر - بآثره الكيميائي على الجسم، بحيث يسبّب الفاسد منه أو المحرّم شرعياً منه، خللاً في الجهاز الجسمي، و منه : الخلل العقلي و النفسي و العصبي الذي يجيء الصرع، ضمنه، واحداً من أشكال الخلل، متمثلاً في حركة المجنون الذي يتخبط في مشيه و قيامه. و من هنا، يمكنك أن تدرك مدى وثاقة الصلة الفنيّة بين الاستعارة التي لاحظتها بالنسبة للمرامي الذي يأكل المال الحرام، و بين تشبيهه بالمجنون الذي يتخبط في حركته. و هذا واحد من أسرار الفن المعجز في صور القرآن الكريم.

أمّا التشبيه نفسه (أي : تشبيه المرامي بحركات المجنون) عندما يعرض أمام الناس في اليوم الآخر، فيمكنك أن تستكشف سرّه أيضاً، عندما تربط بينه و بين الطعام الفاسد

الذي أشرنا إليه، مضافاً إلى أن تميّزه بمظهر ملفت للنظر، وهو قيامه الذي يشبه من يتخبّطه الشيطان من المسّ، حيث يترنّج يميناً وشمالاً، وحيث يتعثّر في حركته، وحيث يقوم بحركات غير متوازنة، تثير السخريّة والإشفاق عليه. كلّ أولئك، يجسّد مرأى يلفت نظر الناس إليه، مصحوباً بالازدراء والسخريّة والإشفاق، كما قلنا.

إذن: أمكنك - من جانب - أن تدرك السرّ الفنّي وراء هذا المظهر الذي يميز المرابي في عرصات القيامة، كما أمكنك - من جانب آخر - أن تُدرك السرّ الفنّي الكامن وراء هذا التشبيه للمرابي بالمجنون الذي تخبّط في حركته، وعلاقة ذلك بالاستعارة التي ربطت بين عمليّة الربا وعمليّة تناول الطعام، ممّا يكشف مثل هذا الترابط بين الاستعارة والتشبيه، عن مدى الإحكام القوي للصورة القرآنية الكريمة، بالنحو الذي حدّثناك عنه.

سورة آل عمران

قال تعالى على لسان عيسى عليه السّلام : ﴿أُنِّي قد جئتكم بآية من ربكم أني
أخلق لكم من الطين كهيئة الطير فأنفخ فيه فيكون طيراً بإذن الله...﴾^١

وقال تعالى عن عيسى عليه السّلام وعلاقته بآدم عليه السّلام : (إنّ مثل عيسى عند
الله كمثل آدم خلقه من تراب...)

هاتان الآيتان الكريمتان تتضمّنان عنصراً صورياً هو : «التشبيه». التشبيه الأوّل
يقول: (إني أخلق لكم من الطين كهيئة الطير)، والتشبيه الآخر يقول: (إنّ مثل عيسى
عند الله كمثل آدم...) وما يعنينا من هذين التشبيهين هو : أن نوضّح لك جانباً من الأسرار
الفنية لأمثلة هذه التشبيهات التي تبدو وكأنّها بسيطة جداً من جانبٍ، كما تبدو وكأنّها
تشبيهات علميّة أكثر منها تشبيهات مجازيّة من جانب آخر.

وما نودّ أن نوضّحه لك هو : أنّ هذه التشبيهات علميّة فعلاً أكثر منها مجازيّة، كما أنّها
ذات بساطة أيضاً. لكن، هل أنّ التشبيه العلمي لا أثر للفنّ فيه، وهل أنّ البساطة لا فنّ
فيها؟ إنّ العكس هو الصّحيح تماماً. أي : أنك ستواجه في هذين التشبيهين اللذين تطبعهما
البساطة والسمة العلمية، ستواجه منهما إمتاعاً فنياً يبعث فيك الإثارة والدهشة. وهذا ما
نحاول أن نوضّح لك بعض جوانبه الآن.

ونبدأ أولاً بالتشبيه القائل : (إنّ مثل عيسى عند الله كمثل آدم، خلقه من تراب).

التشبيه يريد أن يقول : إنَّ عيسى عليه السَّلام وقد خلق من غير أبٍ، يشبه آدم عليه السَّلام وقد خلق من غير أب أيضاً. ولكنَّك تلاحظ أنَّ هذا التشبيه لم يُشر إلى أنَّ كلاً من آدم وعيسى قد وُلدا من غير أب بقدر ما يمكنك أن تستنتج بنفسك هذه الدلالة. وهذه هي إحدى خصائص الفنِّ التي ستَّضح أهمَّيتها فيما بعد. ويجب أن تلاحظ أيضاً أنَّ النِّصَّ عندما شبَّه عيسى عليه السَّلام بآدم عليه السَّلام، لم يحدثنا بشيء عن أصل الخلقة لعيسى، بل حدثنا عن أصل الخلقة لآدم فأشار إلى أنَّه قد خُلِق من التراب. وهذه هي الخصيصة الفنِّية الأخرى في التشبيه المتقدم، فيما ستَّضح لك أهمَّيتها فيما بعد أيضاً.

ثمَّ يجب أن تلاحظ ثالثاً، بأنَّ النِّصَّ في هذا التشبيه قد استخدم أداتين من أدوات التشبيه، وهما : «الكاف» و«مثل»، (إنَّ مثل عيسى عند الله كمثَّل آدم)، فعبارة (كمثَّل) تتضمَّن - كما هو واضح لديك - أداتين هما «الكاف» و«مثل». وهذا النوع من الاستخدام الفنِّى لأدوات التشبيه، ينبغي أن تلاحظه أيضاً، حيث يشكِّل خصيصة فنِّية ثالثة من الخصائص الفنِّية التي نعتزم توضيحها لك. ونبداً الآن بتوضيح هذه الجوانب، فنقف بك أولاً عند الخصيصة الفنِّية الأولى، ونعني بها : عدم إشارة التشبيه إلى أصل عيسى عليه السَّلام.

إنَّ النِّصَّ عندما يقول بأنَّ عيسى عليه السَّلام يشبه آدم عليه السَّلام الذي خلقه من تراب ثمَّ قال له : كن فيكون، إنَّما يركِّز على عبارة (كن فيكون)، أي : إنَّ إرادة الله تعالى في خلقه الإنسان إرادة مطلقة، يكفي فيها أن يريد الله الشيء فيكون، ولذلك ورد في الآيات السابقة على هذا التشبيه وذلك عندما قالت مريم عليها السَّلام: (أني يكون لي ولد ولم يمسنني بشر ؟) جاء الجواب: (كذلك الله يخلق ما يشاء إذا قضى أمراً فإنَّما يقول له كن فيكون). فتكرار عبارة (كن يكون) مرَّتين، مرَّة في هذا الموقع، و مرَّة في موقع تشبيه عيسى بآدم، إنَّما يحمل مهمَّةً فنِّيةً تُفسِّر لنا سرَّ التركيز على عبارة (كن فيكون) عند حديثه عن خلق آدم من التراب، بمعنى أنَّ إرادته تعالى هي الأصل في كلِّ شيء، سواء أكان ذلك يتَّصل بخلق الإنسان من تراب أو من أيِّ شيء آخر.

ولذلك لم يذكر النِّصَّ في هذا التشبيه أصل الخلقة بالنسبة لعيسى، بل ذكر عبارة

(كن فيكون)، ثم قبلها عبارة (كمثل آدم خلقه من تراب)، تاركاً القارئ أن يستنتج بنفسه أن عيسى يشبه آدم في كونه مخلوقاً بسبب معجز. أمّا ما هو هذا المعجز فأمر يستخلصه القارئ عندما يرجع إلى الآيات السابقة على هذا التشبيه، حيث تقول الآية الكريمة: (يا مريم إن الله يبشرك بكلمة منه: اسمه المسيح عيسى بن مريم...)، إذن: عبارة (إن الله يبشرك بكلمة منه)، هي ذلك المعجز الذي استنتجه القارئ من التشبيه المذكور، فتكون الحصلة هي: أن مثل عيسى كمثل آدم، خلق الله آدم من تراب، وخلق عيسى بكلمة منه، وكلاهما معجز، هذا من التراب وذاك من الكلمة. كلاهما خاضع لإرادته تعالى متجسدة في عبارة (كن فيكون).

إذن: للمرّة الجديدة، أمكنك أن تتبين الآن جملة من أسرار هذا التشبيه الذي سكت عن بيان أصل خلقه عيسى، وتركك أنت أن تستنتج بنفسك بأن المقصود من مماثلة عيسى لآدم هو: الإعجاز في الخلق عن جانب، وأن هذا الإعجاز متمثل في (كلمة الله تعالى) بالنسبة لعيسى من جانب ثانٍ، وأن ذلك كله مرتبط بإرادته تعالى المتجسدة في عبارة (كن فيكون) من جانب ثالث.

وهكذا - من خلال هذا الاستنتاج في جوانبه المتعددة - يتضح لك أكثر من سرّ فني وراء التشبيه المذكور، حيث إن السماح للقارئ بالاستنتاج يجعل عنصر الامتاع الفني أشدّ إثارة عند المتلقّي دون أدنى شك.

والآن، إذا اتضح لك سرّ هذا التشبيه الذي يقارن بين آدم وعيسى، من خلال الإشارة إلى أن آدم مخلوق من التراب، وأن أمره تعالى إذا قال للشيء كن فيكون... إذا اتضح هذا كله، حينئذٍ يجدر بنا أن نوضح لك الأسرار الفنية المتصلة بأداة التشبيه ذاتها، أي: أداة «الكاف» وأداة (مثل) في قوله تعالى ﴿إن مثل عيسى عند الله كمثل آدم﴾^١.

إن أيّ تشبيه لا يخلو من أن يكون معتمداً عنصر (التجريد) الذي يعني: إحداث علاقة بين شيئين لاصلة بينهما في دنيا الواقع، وإما أن يكون التشبيه معتمداً عنصراً واقعياً هو: إحداث العلاقة بين شيئين توجد بينهما صلة في دنيا الواقع. والتشبيه الذي حدثناك

عنه هو من النوع الآخر، أي ما يمكن تسميته بالتشبيه العلمي مقابل النوع الأول من التشبيه الذي يمكن تسميته بالتشبيه المجازي أو التجريدي. فعندما يقول تعالى مثلاً (وحوّٰرٌ عِينٌ كَأَمْثَالِ اللَّوْلُوِّ الْمَكْنُونِ) حينئذٍ فإنّ الصلة بين الحور واللؤلؤ لا وجود لها في دنيا الواقع، لأنّ الحور شيء واللؤلؤ شيء آخر، وإنّما أوجد الله تعالى هذه الصلة مجازاً. ولكنّه تعالى عندما يقول (إنّ مثل عيسى عند الله كمثل آدم خلقه من تراب) حينئذٍ، فإنّ الصلة بين خلقه آدم و خلقه عيسى موجودة بالفعل وليست مجازاً أو استحداثاً لعلاقة غير موجودة.

وهذا يعني - كما أوضحنا لك - أنّ هناك نوعين من التشبيه، أحدهما يعتمد عنصر المجاز أو التجريد، والآخر عنصر الحقيقة أو الواقع. وما نعتمد توضيحه لك هو: أنّ لكلّ من هذين النوعين قيمته الفنّية، وأنّ التشبيه العلمي - كما لحظته في تشبيه عيسى بآدم - يعتمد عنصر الفن أيضاً، كلّ ما في الأمر أنّ السياق هو الذي يفرض أن يكون التشبيه علمياً أو مجازياً. وفي ضوء هذه الحقيقة، نبدأ الآن بتوضيح بعض الأسرار الفنّية المرتبطة بأدوات التشبيه التي استخدمها النصّ القرآني الكريم في التشبيه المذكور (إنّ مثل عيسى عند الله كمثل آدم خلقه من تراب...)

لقد كان بمقدور النصّ القرآني الكريم أن يقول: إنّ مثل عيسى مثل آدم. أي: أن يحذف أداة التشبيه (الكاف) ويكتفي بأداة التشبيه (مثل)، وبهذا يتمّ المعنى المقصود. ولكنك لاحظت أنّ النصّ قد استخدم الأداة (الكاف والمثل)، فما هو السرّ الفنّي في ذلك؟

في تصوّرنا، أنّ العلاقة بين عيسى وآدم بالرغم من كونها مماثلة من حيث إنّ كليهما مخلوق بسبب إعجازي، إلّا أنّ هناك فارقاً بين الأصلين هو: خلق آدم من التراب وخلق عيسى من الكلمة، أي: أنّ هناك تماثلاً بينهما من جانب، وتخالفاً بينهما من جانب آخر. وإذا كان الأمر كذلك، فحينئذٍ يتطلّب التشبيه استخدام نوعين من الأداة، أحدهما يعبر عن جانب المماثلة والآخر يعبر عن جانب المخالفة.

ومن الحقائق التي نعتمد توضيحها لك هي، أنّ «الكاف» - إذا قيسَتْ بأدوات التشبيه

الآخرى (كان، مثل)، - تستخدم (في اللغة القرآنية التي تتسم بالدقة) في مواقع خاصّة تمثّل ما هو مألوف من درجات التشابه بين الشيئين في درجة متوسطة، بعكس أدوات التشبيه الأخرى التي يستخدم بعضها في بيان العلاقات القريبة بين الأشياء، وبعضها في بيان العلاقات البعيدة بين الأشياء.

ولذلك قد استخدمت الكاف في تشبيه عيسى بآدم في حالة متوسطة هي : كون عيسى يشابه آدم من حيث الإعجاز، ويخالفه من حيث الأصل. وأمّا (المثل) فهو أداة محايدة لا ينظر فيها إلى درجة التشابه الكبيرة أو الضئيلة، بل الذي يميّزها هو : ما يحيط بها من أدوات أخرى. وهذا ما يفسّر لك السرّ الفنّي وراء استخدام كلّ من هاتين الأداتين، حيث اتّضح لك بأنّ المقصود من تشبيه عيسى بآدم هو : أنّ كليهما مخلوق بسبب إعجازي، مع ملاحظة الفارق بينهما من حيث الأصل الذي ينتسبان إليه، حيث خلق عيسى من خلال (كلمة الله تعالى)، وخلق آدم من التراب، بالتفصيلات التي حدّثناك عنها.

قال تعالى : ﴿وَاعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعًا وَلَا تَفَرَّقُوا وَاذْكُرُوا نِعْمَةَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ كُنْتُمْ أَعْدَاءً فَأَلَّفَ بَيْنَ قُلُوبِكُمْ فَأَصْبَحْتُمْ بِنِعْمَتِهِ إِخْوَانًا وَكُنْتُمْ عَلَى شَفَا حُفْرَةٍ مِنَ النَّارِ فَأَنْقَذَكُمْ مِنْهَا كَذَلِكَ يُبَيِّنُ اللَّهُ لَكُمْ آيَاتِهِ لَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ﴾^١

تواجهك، في هذه الآية الكريمة، استعارة مألوفة كلّ الألفة هي قوله تعالى : ﴿وَاعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعًا﴾. إنّ الحبل معروف لدى الجميع، ولا يكاد أحد يجهل ذلك، ولكن هذه الألفة أو الخبرة التي نحيها جميعاً من الممكن أن نجهل ما تنطوي عليه من أسرارٍ عميقة في صعيد التعبير الفنّي. إنّ «الحبل» هنا، يشير إلى جملة من الدلالات، حيث استعار النصّ عبارة «الحبل» استعارها لله تعالى ليشير بها إلى مبادئه تعالى، أي : كلّ ما أمر الله تعالى به أو نهى عنه في ميدان السلوك، ولذلك فإنّ التفسيرات الواردة حيال هذه

العبرة مثل : المقصود منه القرآن الكريم، أو المقصود منه أهل البيت عليهم السّلام، أو سوى ذلك. كلّ هذه التفسيرات صائبة دون أدنى شكٍ، فالتمسك بالقرآن هو جزء من مبادئ الله تعالى أو الشريعة الإسلامية، والتمسك بأهل البيت عليهم السّلام هو أيضاً في مقدّمة مبادئ الله تعالى وشريعته، بخاصّة إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ بعض النصوص الروائية ورد فيها لفظ «الحبل» مشيراً إلى القرآن وأهل البيت عليهم السّلام مثل قوله صلى الله عليه وآله (إنّي تركتُ فيكم حبلين إن أخذتم بهما لن تضلوا بعدي أحدهما أكبر من الآخر كتاب الله حبل ممدود من السماء إلى الأرض وعترتي أهل بيتي... الخ)

كما ورد عن الإمام محمد بن علي بن الحسين عليه السّلام بأنّ أهل البيت عليهم السّلام هم الحبل الذي أمر الله تعالى الناس بالاعتصام به. والمهم هو : أنّ جمالية هذه الاستعارة تتمثّل في ترسّحها بأكثر من دلالة من جانب، وفي كونها تتضمّن ما هو عميق من الدلالات من جانب آخر.

أمّا ترسّحها بأكثر من دلالة فقد أشرنا إليه، وأمّا تضمّنها ما هو عميق من الدلالات، فسنحدّثك عنه الآن.

إنّ «الحبل» هو الأداة التي يُشدّ بها الشيء، بحيث يكون وسيلة ربط أو رفع للشيء لا يتّمان إلّا من خلال الأداة المذكورة، فإذا افترضنا أنّ شيئاً ما وقع في هوة أو بئر، أو أنّ شيئاً ما، نعتزم رفعه إلى السطح، أو أنّ دلوّاً نمتاح به الماء من المنبع، أو سقاءً نعتزم سدّه.. الخ، كلّ هذه الأشياء لا يمكن أن ترفع أو تُسدّ أو ينتفع بها إلّا بواسطة «الحبل» لا سواء، وإلّا إذا افترضنا أنّ الحبل قد انقطع عن وعائه الذي شدّ به أو أنّ الحبل أساساً لم يتهيأ أو لم يتّح لنا أن نستخدمه بمهارة، حينئذٍ إمّا أن نحرم من الماء أساساً أو ينسكب ويتفرّق قطرات على الأرض، وفي هذا ما فيه من خسارة لا يمكن تعويضها.

والآن، إذا نقلنا هذه العينيّة المادية إلى الظاهرة الاجتماعية التي تندب إلى وحدة المؤمنين و عدم تفرّقهم، أمكننا أن نتبيّن أهمية هذه الاستعارة، أي «الحبل» وعلاقته بالوحدة. فالمؤمنون - في حالة تفرّقهم - لا يمكن أن يظفروا أو يحققوا أي إشباع لحاجاتهم التي تشبه الماء في البئر أو النبع أو السقاء، فيما لا تمكن الإفادة من الماء إلّا

بواسطة أداة ترفع به الماء أو تسدّ به فم السقاء حتى لا يبقى مخزوناً في مكان يتعذر الوصول إليه، وحتى لا يتفرّق وينسكب على الأرض في حالة عدم إمكان سدّ الوعاء، ونظّل - في هذه الحالة - عطاشى محرومين من الماء، حيث يتسبّب العطش في هلاك الإنسان، ما دام الماء يشكّل واحدةً من الحاجات الضرورية في استمرارية حياة البشر. إذن: أمكنك أن تتبين من خلال وقوفك على نموذج واحد من نماذج الإفادة من الحبل في عملية الحصول على الماء والاحتفاظ به، للإفادة منه في شرب الماء الذي تتوقّف عليه حياة الإنسان.

و هناك - بطبيعة الحال - عشرات الأمثلة التي يمكن أن نستخلصها من فائدة «الحبل» في إشباع الحاجات المتنوعة. إلّا أننا حرصنا على تقديم مثال محدّد واضح يبيّن لك مدى ما تنطوي عليه هذه الاستعارة التي تبدو بسيطة كلّ البساطة. ولكنّها عميقة كلّ العمق، ما دامت قد قرّبت لذهنك مفهوم (وحدة المؤمنين) التي تتوقّف عليها حياتهم دنيوياً وأخروياً أيضاً، من خلال الاستعارة القائلة: (واعتصموا بحبل الله جميعاً ولا تفرّقوا).

هنا، ينبغي أن نلفت نظرك إلى الفقرات الأخرى التي أعقبت الاستعارة المذكورة في الآية الكريمة، نظراً لارتباط الموضوعات التي ذكرتها الآية، بالاستعارة التي حدّثناك عنها. تقول الآية: (واذكروا نعمة الله عليكم إذ كنتم أعداءً فألّف بين قلوبكم، فأصبحتم بنعمته إخواناً، وكنتم على شفاخرةٍ من النار فأنقذكم منها...)، فأنت لو تأملت هذه الموضوعات (كنتم أعداءً)، (ألّف بين قلوبكم) (أصبحتم بنعمته إخواناً) (كنتم على شفاخرةٍ من النار، فأنقذكم منها)... لو تأملت هذه الموضوعات، لوجدتها جميعاً تصبّ في موضوع الاستعارة المذكورة: (واعتصموا بحبل الله جميعاً ولا تفرّقوا). وهذا جانب يضيف على الاستعارة قيمةً فنيّةً جديدةً تكشف عن إحكام البناء الهندسي للنصّ وارتباط موضوعاته بعضها مع الآخر. ولنقف بك عند كلّ واحد من هذه الموضوعات. ولنحاول - في البدء - دمجها في موضوعين رئيسين.

(واذكروا نعمة الله عليكم إذ كنتم أعداءً فألّف بين قلوبكم فأصبحتم بنعمته إخواناً).

لقد أشار النصّ إلى أنّ الناس كانوا قبل الإسلام أعداءً يحارب بعضهم البعض. ولا أظنّك بحاجةٍ إلى أن تُدرك بسهولة أنّ «الحاجة إلى الأمن» و «الحاجة إلى الحياة» تشكّلان دوافع في غاية الأهميّة لدى الشخص، فإذا افتقدتهما حينئذٍ فإنّ الاضطراب والصراع و التمزّق سوف تطبع جميع تصرفاته، وهذا ما يتأتّى من خلال (العداوات) المستمرة بين الأشخاص أو الجماعات، حيث كان هذا الطابع يسم حياة الناس في العصر الجاهلي، وجاء الإسلام بمبادئه المعروفة، فماذا حدث؟ الذي حدث هو: أنّ الإسلام ألّف بين قلوبكم، أي: جمع بين القلوب بعد أن كانت متفرقة.

هنا، ينبغي أن نذكرك بالاستعارة (اعتصموا بحبل الله جميعاً ولا تفرّقوا)، و نذكرك بعينّة الماء الذي (يجمع) في السقاء و يُسدّ فمه بـ«الحبل»، حتّى لا يتفرّق قطرات على الأرض. أي نذكرك بالعلاقة بين مهمة التمسكّ بالحبل، و بين التآليف بين قلوب الناس من خلال مبادئ الإسلام التي جمعت بين تلكم القلوب المتفرّقة بالعداوة الجاهليّة، أي مثل الماء المنسكب الذي قُلّ منه الحبل.

ليس هذا فحسب، بل ندعوك، لأن تتأمّل العبارة الأخيرة (فأصبحتم بنعمته إخواناً)، أي: أنّ النصّ بعد أن قال: (كنتم أعداءً فألّف بين قلوبكم)، عبّ عليه قائلاً (فأصبحتم بنعمته إخواناً). إنّ الإسلام عندما ألّف بين القلوب، كان من الممكن أن يكتفي بإزالة العداوات، كما كان يمكن للحبل أن يرفع الماء من البئر أو النبع أو يسدّ به السقاء. لكنّ هذا العمل وحده لا يحقّق الإشباع الكامل، بل المهم أن يُستفاد من الماء، لا أن يوضع في السقاء و يُسدّ فحسب، بل لا بدّ من استخدام الماء في عملية الشرب. و لذلك، فإنّ إزالة العداوات وحدها لا تكفي، بل لا بدّ من أن تتألّف القلوب من خلال (الإخوة الإسلاميّة)، أي: ينبغي أن يتحوّل الأعداء إلى أصدقاء إلى إخوان لا إلى أشخاص محايدين فحسب. و إذن: عندما قال النصّ بعد اشارته إلى أنّ الناس كانوا أعداءً فألّف بين قلوبهم، عندما قال (فأصبحتم بنعمته إخواناً) إنّما ربط فنياً بين الاستعارة القائلة (واعتصموا بحبل الله جميعاً ولا تفرّقوا) و بين دلالاتها التي توحى بأنّ عطاء الوحدة بين المسلمين هو: ليس انعدام العداوة فحسب، بل تحوّلهم إلى «إخوان» يتعاونون فيما بينهم.

إِنَّ مَا حَدَّثْنَاكَ عَنْهُ، يَتَّصِلُ بِالْمَوْضُوعِ الْأَوَّلِ (و اذكروا نعمة الله عليكم، إذ كنتم أعداءً، فألف بين قلوبكم، فأصبحتم بنعمته إخواناً). أمّا الموضوع الآخر المرتبط أيضاً بالصورة الاستعارية (و اعتصموا بحبل الله جميعاً و لا تفرّقوا)، هو قوله تعالى: (و كنتم على شفا حفرةٍ من النار فأنقذكم منها).

هنا ينبغي ألا تغيب عن ذهنك أيضاً استعارة (الحبل) و علاقتها بـ«النار» التي أنقذ الله تعالى المؤمنين منها. إِنَّ النّصَّ يخاطب المؤمنين: بأنكم كنتم على شفا حفرة من النار. و أنّ الإسلام هو الذي أنقذكم منها. ترى: هل أنّ المقصود هو مطلق مبادئ الإسلام، أم أنّ المقصود هو المبادئ المرتبطة بالتعاون أو الأخوة بين المسلمين؟

إِنَّ أَهَمِّيَّةَ الاستعارة «و اعتصموا بحبل الله جميعاً و لا تفرّقوا» تتجسّد في كونها ناظرةً إلى العام من خلال «الخاص»، أي: كما أنّها ناظرة إلى «الأخوة الإسلامية» من حيث علاقة المؤمنين بعضهم مع الآخر، كذلك، ناظرة إلى ما هو «الأصل»، إلى المبادئ ذاتها، فالتمسك بحبل الله تعالى يعني: الالتزام بمبادئ الله تعالى. صحيح أنّ قوله تعالى (و لا تفرّقوا) يشكّل قرينة على أنّ المقصود (وحدة المؤمنين) إلّا أنّ هذه (الوحدة) تنسحب أيضاً على ضرورة أن يتحد المؤمنون في فهمهم وإدراكهم لمبادئ الإسلام، لا أن يتفرّقوا و يتشعّبوا إلى تيارات فكرية يصاد بعضها الآخر، بل لا بدّ من توفّرهم جميعاً على وحدة المبادئ المشار إليها.

إذن: إنّ إنقاذ الناس من النار التي كانوا على شفا حفرة منها قد تجسّد في كونهم قد توحّدوا بمبادئ الإسلام. و من هذه المبادئ: إزالة العداوات فيما بينهم. و هكذا، نجد كيف أنّ الاستعارة المذكورة (و اعتصموا بحبل الله جميعاً...) قد رشّحت، بدلالات عميقة و متنوعة، دلالات خاصة و عامّة، تُفصح عن مدى الأهميّة الفنيّة لها، بالنحو الذي حدّثناك عنه.

قال تعالى: ﴿مثل ما ينفقون في هذه الحياة الدنيا كمثل ريح فيها صرٌّ أصابت

حَرِثَ قَوْمٌ ظَلَمُوا أَنْفُسَهُمْ فَأَهْلَكْتَهُ وَمَا ظَلَمَهُمُ اللَّهُ وَلَكِنْ أَنْفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ^١

تتضمن هذه الآية عنصراً صورياً هو «التشبيه». وقد جاء هذا التشبيه في سياق الحديث عن الكفار الذين قال النص القرآني عنهم (لن تغني عنهم أموالهم ولا أولادهم من الله شيئاً...)، ثم شبه ما ينفقونه في هذه الحياة الدنيا بريح، ذات برد أو صوت شديد، أصابت الزرع، فأبادته. التشبيه - كما تلحظ - قد اعتمد أداتين من أدوات التشبيه، هما: (المثل) و (الكاف)، وقد سبق أن أوضحنا لك أن التشبيه بالمثل يجيء لزيادة في تقريب المعنى من جانب، و تعبيراً عن تعدد أوجه الشبه بين طرفي الصورة من جانب آخر. فإذا أضيفت أداة (الكاف) إلى (المثل) - كما تلحظ ذلك في قوله تعالى (كمثل ريح) - حينئذ يبلغ التشبيه درجته القصوى في بيان أوجه الشبه بين الشئيين. والمهم هو: أن نعرض لك مستويات هذا التشبيه الذي قارن بين الأموال التي ينفقها الكفار في هذه الحياة الدنيا وبين الريح التي تبيد الزرع.

قبل أن نتبين أوجه الشبه بين إنفاق الكفار وبين الريح المبيدة للمزروعات، لا بد أن نعرف ما هو المقصود من إنفاقهم للمال، و هل هو ما ينفقونه في سبيل الخير، كمساعدة الفقير مثلاً؟ أم هو ما ينفقونه في سبيل الشر مثل استخدامهم المال لمحاربة الإسلام؟ أم هو مطلق ما ينفقونه من المال؟ إن الآية الكريمة التي سبقت هذا التشبيه، أي الآية القائلة عن الكفار (أن الذين كفروا لن تغني عنهم أموالهم ولا أولادهم من الله شيئاً) قد تحمل على أن نستنتج بأن المقصود هو: مطلق الأموال التي يُنفقونها، مادام وجودها - أساساً - لن ينفعهم من عذاب الله تعالى. وهذا ما يتسق مع واقع الشخصية الكافرة المنعزلة عن مبادئ السماء، إذ أن عزلتها عن الله تعالى، يعني أن ما تنفقه من المال، منعزل عن الله تعالى أيضاً، و حينئذ لا ينفعها مثل هذا الإنفاق الذي لا قربة فيه إلى الله تعالى، سواء كان مستثمراً في سبيل الشر أو الخير أو الحياد، كل ما في الأمر أن وجه الإنفاق، تتفاوت درجات العقاب عليه، أو تنعدم فاعليتها في تحصيل أي ثواب تبعاً لنوع الإنفاق المستثمر حيناً لمحاربة الإسلام فتضاعف درجة العقاب عليه، أو يُستثمر لمساعدة فقير مثلاً فتتعدم

فاعلية ثوابه.. وهكذا.

إذا عرفت ذلك، حينئذٍ ننقل بك إلى ملاحظة الأسرار الفنيّة لهذا التشبيه، فنقول: لقد شبه النص إنفاق الكافر بريح شديدة البرد أو شديدة الصوت. هذه الريح أصابت زرعاً لبعض الأقوام، هؤلاء الأقوام ظلموا أنفسهم بحيث ارتكبوا خطأً أو ارتكبوا معصيةً، فكانت النتيجة هي: إيادة مزروعاتهم. والسؤال هو: ما هي الأهميّة الفنيّة لتشبيه نفقات الكفار بالريح؟ وما هي الأهميّة الفنيّة لجعل الريح ذات صوتٍ أو بردٍ شديد؟ وما هي الأهميّة الفنيّة للذهاب بأنّ الريح قد أصابت زرع الأقوام الذين ظلموا أنفسهم؟

إنّ التساؤل الأخير (و نعني به: أنّ الريح أصابت زرع الناس الذين ظلموا أنفسهم) هو الذي ينبغي أن يستأثر باهتمامك قبل كلّ شيء. فالريح إذا أصابت الزرع، أبادته، أي أنّها عامل طبيعي يتسبب في إيادة الزرع، بغضّ النظر عن شخصية صاحب الزرع وتصرفاته حيال المزرعة. ولذلك قد تتساءل قائلاً: لماذا قال النصّ القرآني بأنّ الريح أصابت مزرعة قوم ظلموا أنفسهم؟ ما هي الصلة بين عامل موضوعي مثل الريح أو أية آفةٍ سماوية أو أرضية، وبين تصرفات صاحب المزرعة التي أصابها الريح؟

إنّ هذا التساؤل يحمل مسوّغاته دون أدنى شك، بخاصّة أنّك تجد في مواضع قرآنية أخرى أنّ تشبيه متاع الحياة الدنيا بمزرعةٍ أصابها الريح، لم يقرنه النصّ بشخصية صاحب المزرعة، بل يكتفي ببيان الشبه بين زوال المتاع الدنيوي وبين زوال الزرع الذي تصيبه الرياح. فلماذا - إذن - نجد في أمثلة هذه التشبيهات عدم وجود علاقة بين الآفة السماوية وبين تصرفات اصحاب المزرعة، بينما نجد في تشبيه الإنفاق لدى الكفار وجود علاقة بين تصرفاتهم وبين إيادة مزارعهم؟

النصوص المفسّرة، تذهب إلى أنّ المقصود من قوله تعالى (كمثل ريح فيها صرّ أصابت حرث قوم ظلموا أنفسهم) إنّ ظلم هؤلاء لأنفسهم هو: المعصية. والبعض الآخر يذهب إلى أنّ المقصود هو: أنّ ظلم أصحاب المزرعة هو تقصيرهم في اتخاذ الإجراءات اللازمة لصيانة الزرع. طبعياً، إنّ إحدى الظواهر الاجتماعية التي يؤكّدها القرآن نفسه: أنّ الآفات الزراعية وغيرها تتأتّى من الذنوب، ولذلك لا نستبعد أن يكون الهدف من هذا

التشبيه، هو : لفت نظر الكفّار إلى ظاهرة اجتماعية يفقهونها، أو يخبرونها من خلال التجربة التي شاهدوها في مساكن الماضين و مزارعهم التي أبيدت، فيكون هذا التشبيه بمثابة تذكير لهم بإحدى التجارب التي يقرّونها.

لكن في الآن نفسه لا نستبعد أن يكون هدف التشبيه المذكور هو : وجهة النظر التفسيرية الأخرى الذاهبة إلى أنّ المقصود بظلم النفس هنا، هو : تقصير صاحب المزرعة في اتخاذ الإجراءات اللازمة لصيانة المزروعات... و المسوّغ الفنّي لأنّ تتقبّل مثل هذا التفسير، هو : أنّ النصّ القرآني الكريم مادام يستهدف لفت نظر الكفّار إلى أنّ أموالهم لن تغني عنهم من الله شيئاً بسبب من كفرهم، حينئذٍ شبّه سبب الكفر - و هو تقصير دون أدنى شك - بسبب تقصيري أيضاً، هو : التقصير الدنيوي في ممارسة هذا العمل أو ذاك. فكما أنّ المقصّر مثلاً في صيانة داره، أو مزرعته، يتحمّل مسؤولية سقوط الدار أو هلاك المزرعة، كذلك فإنّ المقصّر في مهمته العبادية يتحمّل مسؤولية تقصيره في إنفاق المال بغير الوجه الذي أراده الله تعالى.

إذن : اتّضح لك، أنّ أيّ واحدٍ من هذين التفسيرين، يمكن أن يكون صحيحاً، و هذا هو أحد أوجه الأسرار الفنيّة للتشبيه، و نعني به : إمكانية أن يُرشح النصّ بأكثر من دلالة، بحيث يستطيع كلّ متذوّقٍ فنّي أن يستوحي من التشبيه ما يوافق خبرته في الحياة. يبقى الآن أن نتبيّن الأسرار الفنيّة لهذا التشبيه من حيث انتخاب النصّ القرآني لعينة حسيّة هي الريح، ثم وصفها بأنّ فيها (صراً)، أي : صوتاً شديداً أو برداً شديداً، ثمّ انتخاب الزرع دون سواه، من حيث تأثير الريح فيها. ترى : ما هو السرّ الفنّي وراء ذلك ؟.

نحتمل - من خلال تذوّقنا الفرديّ - أنّ انتخاب الزرع دون سواه من الظواهر، يظلّ متناسباً مع ظاهرة (الإنفاق) للأموال.. و لو تأملت الكثير من الآيات القرآنية للحظتها بأنّها تستعير أو ترمز أو تشبّه إنفاق المال بالزرع، من نحو (مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبةٍ... إلخ)، و من نحو (مثل الذين ينفقون أموالهم.. كمثل حبةٍ... إلخ)، و من نحو (أيودّ أحدكم أن تكون له جنة... إلخ) أمثلة هذه الصور تجدها تربط بين المال و الزرع، بصفة أنّ الزرع ينمو و يثمر، و كذلك المال يتكاثر. و كما أنّ الزرع يمكن أن تصيبه آفة

زراعية، كذلك المال يمكن أن يتلف و يصيب الخسار صاحب المال. كما أن الزرع يتطلب جهداً حتى يُثمر، كذلك المال يتطلب كسباً حتى يحصل أو يكثر. وهذا يعني أن هناك علاقة وثيقة بين الزرع والمال بحيث تتعدّد أوجه الشبه بينهما بالنحو الذي لحظناه... وهذا ما يتّصل بانتخاب الزرع في التشبيه المتقدم.

و أمّا ما يتّصل بالرياح و كونها ذات صوت أو بردٍ أو بردٍ شديدٍ، و علاقة ذلك بإبادة الزرع، فيمكنك أن تتبيّنه بوضوح، حينما تضع في ذهنك أن الآفات التي تصيب الزرع إمّا أن تحدث من داخل التربة، أي الآفة الأرضيّة، أو تحدث من خارجها، أي الآفات الجويّة أو السّماويّة، فإذا أخضعت النصّ لسياقه التاريخي، من حيث إنّ التجارب الحسيّة تظّل هي النموذج الأفضل في تقريب المعنى بالنسبة للبيئة الاجتماعية عصرئذٍ، أمكنك - في هذه الحالة - أن تعرف جانباً من أسرار هذا التشبيه. فالأمطار و ما يصاحبها في بعض المواسم والحالات، وكذلك الرياح و ما يصاحبها من الحالات الشديدة، من حيث العنف في دويّها أو من حيث مصاحبته للبرد الشديد.. كلّ أولئك - مضافاً إلى ما يملكه الناس من خبرات و قصص تحدّثهم عن إبادة المساكن و المزارع - يُفسّر لنا واحداً من أسرار انتخاب الرياح دون سواها في التشبيه، كما يفسّر لنا سبب اصطحاب الرياح بالصوت الشديد أو البرد الشديد في قوله تعالى: (كمثل ريح فيها صرّ) حيث قلنا بأنّ (الصر) هو: الصّوت أو البرد الشديد.

إذن : أمكنك أن تتبيّن جملة من الأسرار الفنّية وراء التشبيه المذكور بالنحو الذي حدّثناك عنه.

قال تعالى : ﴿ها أنتم أولاء تحبّونهم ولا يحبّونكم و تؤمنون بالكتاب كلّ و إذا لقوكم قالوا : آمنا و إذا خلوا عضّوا عليكم الأنامل من الغيظ قل موتوا بغيظكم إنّ الله عليم بذات الصدور﴾^١

إذا تأملت هذه الآية الكريمة، وجدتها منطويةً على صورة فنيّة هي قوله تعالى (عضّوا عليكم الأنامل من الغيظ). وهذه الصورة يُطلق عليها مصطلح (الرمز)، حسب اللغة الأدبية المعاصرة، كما يُطلق عليها مصطلح (الكناية) حسب اللغة البلاغيّة الموروثة. والمهمّ هو أن تقف على الخصائص الفنيّة لهذا «الرمز». لكن قبل ذلك ينبغي أن نوضّح لك السياق الذي وردت فيه هذه الصورة الرمزيّة.

الآية الكريمة تتحدّث عن علاقة المؤمنين بأعداء الإسلام من اليهود والمنافقين أو مطلق الكفّار. وتقول النصوص المفسّرة بأنّ بعض المؤمنين كانت لهم علاقات خاصّة باليهود أو المنافقين، علاقات صداقةٍ أو جوارٍ أو حلفٍ أو قرابة.. الخ. لذلك خاطب الله تعالى المؤمنين قائلاً لهم: إنكم تحبّونهم ولكنهم لا يحبّونكم، إنكم تؤمنون بما أنزل الله تعالى على رسله، ولكنهم لا يؤمنون بما أنزل على محمّدٍ صلى الله عليه وآله. إنهم يُظهرون الإيمان أمامكم، ولكنهم حينما يخلون مع أنفسهم، يحقدون عليكم، بحيث إنهم يعصّون أناملهم من الحقد والغيظ عليكم.

إذن: جاءت الصورة الرمزيّة (وإذا خلوا عضّوا عليكم الأنامل من الغيظ) في سياق الكفار الذين يُظهرون الإيمان أمام الإسلاميين، في حين أنّهم يحقدون على الإسلاميين، ولكنّ الإسلاميين غافلون عن هذه الحقيقة، بحيث إنّهم يحبّون أولئك الأعداء الذين يعصّون أناملهم حقداً على المؤمنين. هذا هو سياق الصورة الرمزية التي وردت فيه. وهي صورة عضّ الأنامل من الغيظ... الصورة التي آنا أن نحدّثك عن خصائصها الفنيّة.

تخيّل أحد الأشخاص الحاقدين عليك وقد عضّ أصابعه من الحقد الذي يضره حيالك، حينئذٍ ما عساك أن تستنتج من عملية عضّه لأصابعه؟ إنّ عضّ الأصابع مظهر حركي أو حسّي لعملية داخلية أو نفسيّة. وهذا يعني أنّك أمام (رمزٍ فنيّ) من نمطٍ خاصّ. والرمز - كما أوضحناه سابقاً - تعبير محدود عن أشياء غير محدودة. أو بكلمة جديدة، هو: إحداث علاقة بين شيئين لا علاقة بينهما في دنيا الواقع، كما هو الأمر بالنسبة إلى العلاقة بين الحقد وبين عضّ الأنامل، لأنّ أحدهما حالة نفسية والآخر حالة جسمية، ولكنّ النصّ القرآني الكريم أوجد بينهما علاقةً خاصّةً هي: وجود صلةٍ بين إحساس

داخلي قد اتخذ مظهراً خارجياً، ليكون هذا المظهر - ونعني به : عضّ الأصابع - بالرغم من كونه شيئاً محدوداً، ولكنّه يعبر عن دلالاتٍ غير محدودةٍ - ونعني بها: أحاسيس الحقد وما يواكبها من العمليات النفسية التي تواجه الحاقد مثل : التمرّق، التوتر، الصراع.. الخ. - وهذا ما يجعلك تطيل النظر في هذه الحالات النفسية المتنوعة التي لا حدود لتصورها في أعماق العدو الحاقد.

وقد تسأل قائلاً: لماذا يعضّ الحاقد أصابعه عندما يختلي مع نفسه؟ ولماذا لا يقوم بحركةٍ أخرى غير العضّ؟. وقد تسأل من جديدٍ قائلاً: ألا يُعدّ عضّ الأصابع تعبيراً عن الندم، أو عن فوات شيء، أكثر من كونه تعبيراً عن الغيظ؟ ونُجيبك قائلين : إنّ عضّ الأصابع من الغيظ يبدو أنّه من العادات الاجتماعية التي خبرها ذلك العصر. أمّا كونه تعبيراً عن الغيظ أو الغضب، فيمكنك أن تتبيّنه إذا وضعت في اعتبارك جملةً من الحقائق، منها: أنّ هؤلاء المنحرفين يتظاهرون بالإيمان ويستبطنون الكفر، ولا بدّ أن ينطوي مثل هذا السلوك المنافق، على أسباب نفسيةٍ تتصل من جانب بطبيعة تركيبتهم، وتتصل من جانبٍ آخر بطبيعة ما يرونه عند المؤمنين.

وأظنّك على علم بأنّ المنافق يحيا على الدوام حالاتٍ القلق والتمرّق والانشطار بسبب واضح هو: أنّه يواجه الإحباط في غمرة سعيه إلى إشباع الحاجات. إنّهُ عندما يُظهر الإيمان فهذا يعني أنّه يسعى للظفر بمكاسب اقتصاديةٍ، أو الاحتفاظ بموقعه الاجتماعي، وهذا ما يجعله يختزن في أعماقه حقداً أو غيظاً على المؤمنين، طالما يجد أنّه مضطّر إلى مجاراتهم. وهناك فارق بين شخصٍ ينشئ علاقة مع الآخرين من خلال المشاركة في الأهداف والأفكار، وبين من يُنشئ علاقة مع الآخرين، من خلال الخوف والحدّر والحيطة، نظراً لإحساسه بالحاجة إليهم دون مشاركته لأفكارهم وأهدافهم، وهذا ما يجعله حاقداً حائقاً عليهم.

وفي مثل هذه الحالة، نجد أنّ النصّ القرآني الكريم يُحدّر المؤمنين من الانخداع بهم، مطالباً بعدم إقامة العلاقات الودّية مع النماذج المذكورة، مشيراً في آيةٍ لاحقةٍ إلى مشاعرهم حيال المؤمنين : (إن تمسّسكم حسنةٌ تسوّهم، وإن تُصيّبكم سيئةٌ يفرحوا بها).

إذن : كشف النصّ من خلال هذه الآية، عن أعماق هؤلاء الذين يحبّهم المؤمنون وهم لا يحبّونهم. وبهذا الكشف، يمكنك أن تربط بين الصورة الرمزية (وإذا خلوا : عضّوا عليكم الأنامل من الغيظ) وبين حقيقة أعماقهم الغاضبة أو الحاقدة. وهو أمرٌ يتطلّب إبقاء مزيد من الإنارة عليه، ليتبيّن لك مدى جماليّة الصورة الفنيّة المشار إليها.

عند ما يعضّ المنافق أنامله من الغيظ، فهو مضطّر إلى ذلك، لماذا؟
أولاً: إنّهُ لا يملك قدرة على الحبّ، نظراً لجذب أعماقه من الأحاسيس الإنسانية، فهو عندما يلهث وراء إشباع حاجاته، حينئذٍ تتلاشى في أعماقه حاجات الآخرين ممّا يفقده الإحساس الإنساني في حيالهم. ثانياً: عند ما يجد الآخرين مشمولين بغطاءات الله تعالى حينئذٍ يتضاعف إحساسه بالحسد والحقد. ثالثاً: حينما يجد نفسه عاجزاً عن ممارسة أيّة حركة حيالهم للتعبير عن حسده وحقده، يضطر إلى التماس أي تعبير ممكن عن عدوانيته، فماذا يفعل إذن؟ إنّهُ لا يملك إلا أن يمارس عملاً موجّهاً إلى نفسه تعويضاً عن الحاجة إلى توجيه عدوانيته إلى الآخرين. وبما أنّه مضطرب نفسياً لا يقوى على التفكير السليم، حينئذٍ يضطرّ إلى أن يتحدث إلى نفسه باللوم أو العدوان، كما قلنا.

وهنا يتنازعه صراع حادّ، إمّا أن يؤذي نفسه بعمل حركي عضوي، وهذا ما يتنافى تماماً مع حبّه لذاته التي من أجلها مارس عملية النفاق وأظهر الإيمان، وإمّا أن يلوم نفسه ويستحضر في ذهنه تجاربه المريرة وإحباطاته المختلفة مقابل الإشباع والنعيم الذي يجده عند الآخرين. ومع هذا التصارع لا يملك إلا أن يقوم بحركة خاصّة تجمع بين اللوم وبين الغضب. بين لوم نفسه على الحرمان، وبين غضبه على الآخرين الذين ينعمون بالراحة والتوازن.

وليس هناك تعبير أو حركة تجمع بين لوم النفس وبين الغضب مثل (عضّ الأنامل)، فلو قلب يديه مثلاً أو ضرب إحدهما بالأخرى، لكان هذا التعبير كاشفاً عن اللوم أو الندم فقط، وهذا ما يمكنك ملاحظته في أحد النماذج التي نحدّثك عنها لاحقاً إن شاء الله تعالى، ونعني به: ذلك الشخص الذي كان يمتلك مزرعتين ثم أُبديت المزرعتان نتيجة لشركه بالله تعالى، وقد تحدّث عنه في سورة الكهف «فأصبح يقلّب كفيه» حيث إنّ

تقليب الكفّ رمزٌ للوم النفس والندم.

ولكن بما أنّ المنافق يمتلك نزعة عدوانية أيضاً وهي الغيظ، حينئذٍ لا بدّ أن ينعكس الغيظ في حركةٍ جسمية غير تقليب اليدين. حركة تتناسب مع طابع العدوان. وهي حركة (العضّ) لأنّ العضّ هو نوع من الأسلحة البدنية التي تسبّب الجرح كما هو واضح. فتقليب الكفّ وحده تعبير عن اللوم للنفس نتيجة للحرمان. ولذلك حينما يجمع إلى حركة اليد حركة العضّ عندها يكتمل عنصر التعبير عن اللوم والغيظ، متمثلاً في الصورة الرمزية التي حدّثناك الآن عنها، وهي صورة (وإذا خلّوا: عضوا عليكم الأنامل من الغيظ).

إذن: أمكنك أن تتبيّن بوضوح أسرار الصورة الرمزية (عض الأنامل) من حيث صلتها بأحاسيس المنافقين الذين يعقدون صلاتٍ مصطنعةً مع المؤمنين. وأمكنك أيضاً أن تتبيّن السرّ الكامن وراء النصّ القرآني الكريم حينما ذكر أولاً بأنّ المؤمنين يحبّونهم وهم لا يحبّون المؤمنين، وحينما ذكر أخيراً بأنّ المنافقين في نظرهم للمؤمنين (إن تمسّسكم حسنة تسؤهم، وإن تصبّكم سيئة يفرحوا بها)، حيث إنّ كلّاً من مقدمة الصورة الرمزية والنهاية التي عبّث عليها، ألقت إنارةً كاملةً على شخصية المنافق، وعلاقتها بصورة (عض الأنامل) بالنعو الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿وَلَا يَحْسِبَنَّ الَّذِينَ يَبْخُلُونَ بِمَا آتَاهُمُ اللَّهُ مِنْ فَضْلِهِ هُوَ خَيْرًا لَّهُمْ بَلْ هُوَ شَرٌّ لَّهُمْ سَيُطَوَّقُونَ مَا بَخُلُوا بِهِ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ * لَقَدْ سَمِعَ اللَّهُ قَوْلَ الَّذِينَ قَالُوا إِنَّ اللَّهَ فَقِيرٌ وَنَحْنُ أَغْنَاءُ سَنَكْتُبُ مَا قَالُوا وَقَتْلَهُمُ الْأَنْبِيَاءَ بِغَيْرِ حَقٍّ وَقَوْلَ ذُوقُوا عَذَابَ الْحَرِيقِ * ذَلِكَ بِمَا قَدَّمْتُمْ أَيْدِيَكُمْ وَأَنْتُمْ اللَّهُ لَيْسَ بِظَلَّامٍ لِلْعَبِيدِ﴾^١

في هذا المقطع من سورة آل عمران جملة من الصور الفنية التي تنتسب إلى الاستعارة، وهذا ما يمكنك أن تلاحظه في قوله تعالى (سيطوقون ما بخلوا به يوم القيامة)،

وقوله تعالى (و لله ميراث السماوات والأرض)، وقوله تعالى: (لقد سمع الله قول الذين قالوا ان الله فقير ونحن أغنياء سنكتب ما قالوا)، وقوله تعالى (ذلك بما قدمت أيديكم... الخ). (إلا أن ما نعترز لفت نظرك إليه هو: أن كل واحدة من هذه الاستعارات تحمل خصيصة فنيّة تختلف عن الأخرى، ومن حيث نوعها من حيث تركيبها على نحو ما نوضحه لك الآن.

ولنقف أولاً عند الاستعارة الأولى (و لا يحسبن الذين يبخلون بما آتاهم الله من فضله هو خيراً لهم بل هو شرّ لهم، سيطوقون ما بخلوا به يوم القيامة). الاستعارة هنا هي العبارة الأخيرة التي تقول (سيطوقون ما بخلوا به يوم القيامة). واضح لديك أن هذه الاستعارة تتحدّث عن البخل، تتحدّث عن أولئك الذين يحسبون أن ما يبخلون به من المال هو خير لهم، تتحدّث عن أولئك الذين لا يؤدّون ما عليهم من الزكاة وغيرها. الآية الكريمة تخاطب أولئك البخلاء بأنّ المال الذي بخلوا به هو شرّ لهم، حيث سيرون نتائج ذلك في اليوم الآخر.

تري: ما هي نتائج ذلك؟ الاستعارة تجيب على ذلك قائلة: (سيطوقون ما بخلوا به يوم القيامة) أي أنّ المال الذي بخلوا به سوف يصبح طوقاً في أعناقهم عند الحساب في اليوم الآخر. هنا نتساءل: ما هي الأسرار الفنيّة في هذه الاستعارة التي خلعت على ظاهرة البخل سمة «الطوق»؟

أظنك على معرفة كاملة بأنّ الطوق يُستخدم في الغالب، ليشار به إلى حلّي المرأة التي تزين جيدها. إلا أنّ هذه العبارة، تستخدم أيضاً ليشار بها إلى كلّ شيء يستدار به، حتى يجعل كالطوق الذي يلتف حول هذا الشيء أو ذاك. إذا عرفت ذلك، حينئذٍ قد تسأل عن علاقة «الطوق» بظاهرة «البخل» بخاصّةٍ حين تضع في اعتبارك بأنّ «البخل» ظاهرة سلبية، وبأنّ الطوق ظاهرة جماليّة تتصلّ بالحلي، وأنّ أحدهما في ظاهره يضادّ الآخر. وهذا كلّ في حالة انصراف ذهنك من الطوق إلى حلّي المرأة. أمّا في حالة انصراف ذهنك إلى مطلق الالتفاف حول الشيء، بحيث يكون التطويق عملية التفاف أو استدارة بالشيء حينئذٍ قد تسأل أيضاً عن علاقة «الالتفاف حول الشيء» بظاهرة (البخل) بالمال.

قبل أن نجيبك على السؤال الأول (أي : علاقة البخل - وهو سلبى - بما هو جمالى كالحلىّ و العنق) نحيلك إلى صورة سنحدّثك عنها في حينه - إن شاء الله تعالى - وهي الصورة التي رسمها النصّ القرآني الكريم عن امرأة أبي لهب، بقوله تعالى «في جيدها حبل من مسد»، حيث تلحظ أنّ الصورة قد استخدمت ما هو سلبى مقابل ما هو جمالى وبالعكس، فجعلت «الحبل» مكان «الطوق» سخريّة من الشخصية المشار إليها.

و الآن، حين تتأمّل صورة (البخيل) وقد التفتّ حول عنقه «الطوق»، حينئذٍ سيتداعى ذهنك إلى نوع من التماثل بين الصورتين أو الموقفين، لكن مع ملاحظة الفارق بينهما أيضاً. التماثل بين الصورتين يتجسّد في خطوط متنوعة، كما أنّ الفارق بينهما يتجسّد في خطوط متنوعة أيضاً. و يبرز عنصر السخريّة في الاستعارة التي تحدّثك عنها -بشكل واضح- في عملية جعل المال الذي بخل به طوقاً في عنق البخيل. لكن : أيّ طوق؟ إنّه طوق من نار دون ادنى شك. أو أنّه طوق من مادّة خاصّة تجعل في عنقه ثمّ يسحب به إلى النار.

الصورة الاستعارية المذكورة لم تشر من قريب أو بعيد إلى النار التي تتحوّل طوقاً في عنق البخيل وإلى طوق يسحب به البخيل إلى النار، إلّا أنّ القارىء هو الذي يستخلص هذه الدلالة، وهذه هي إحدى سمات الفن العظيم، الفن الذي يصوغ الصورة بنحو يتيح المجال للمتلقي بأن يستوحي و يستخلص و يستنتج أنّ البخل يفضي بصاحبه إلى أن يجعل في عنقه (الطوق) الذي يسحب به إلى النار، و الطوق من النار يجعل في عنقه.

لكن، بقي أن نتعرّف على علاقة البخل بالطوق.

أي : نتعرف على الأسرار الفنيّة الكامنة وراء الصلة بين المال و الطوق. طبيعياً أنّ ذلك يرتبط بمدى خبراتك و تجاربك الذهنية التي تسمح لك بأنّ تستخلص نمط العلاقة بين البخل و الطوق، حيث أنّ النص ساكت عن تحديد ذلك، كما هو واضح. إلّا أنّ النصّ يسمح لك بأنّ تستخلص مثلاً، بأنّ المال الذي بخل به الشخص سوف يطوّق صاحبه، سوف يلتفتّ عليه، سوف يسحبه إلى النار، مادام البخيل قد طوّق أمواله، مادام البخيل قد التفتّ على أمواله، مادام البخيل قد سحب أمواله و دفع بها إلى زاوية جيبه أو بيته أو... الخ.

فهناك علاقة - إذن - بين تطويق البخيل لماله في الدنيا وبين تطويق المال لصاحبه في الآخرة. وهكذا يمكن أن تستنتج أمثلة هذه الدلالات وغيرها، ويمكن لغيرك أن يستنتج دلالة أخرى.. وهكذا. وهذه - كما نكرّر - سمة الفن المعجز، سمة الفن المدهش، سمة الفن العظيم.

وننتجه بعد ذلك إلى الآية الكريمة التي تلت سابقتها التي حدّثناك عنها، حيث تقول :
(لقد سمع الله قول الذين قالوا إن الله فقير ونحن أغنياء سنكتب ما قالوا.. الخ). إنّ عبارة (سنكتب ما قالوا) هي محاوراة فنيّة، أي أنّ الله تعالى أجاب بها أولئك البخلاء الذين طولبوا بأن ينفقوا أموالهم في سبيل الله تعالى، ولكنهم قالوا بوقاحةٍ و صلف وجهل: إنّ الله فقير ونحن أغنياء، حيث تكشف هذه المقالة عن مدى الانغلاق الذهنيّ والنفسي لديهم. وحيث أجابهم الله تعالى قائلاً سنكتب ما قالوا. والسؤال هو: هل أنّ هذه العبارة «صورة تركيبية» كالاستعارة والتشبيه والرمز وغيرها؟ أم أنّها تعبير مباشر لا علاقة له بعنصر الصورة؟ هذا ما يتطلّب شيئاً من التوضيح.

لقد قال الله تعالى بأنّه (سنكتب ما قالوا). إنّ الله تعالى منزّه عن الحدوث، إنّّه منزّه عن الكتابة، إنّّه واحد، ومنزّه عن الجمع و ضميره (أي العبارة «سنكتب»)، إذن العبارة المذكورة تعبير مجازي، ولننقل: إنّها رمز لعملية الحساب الذي ينتظر هؤلاء البخلاء المنحرفين في اليوم الآخر. إنّها ترمز إلى حفظ الأعمال التي يقوم بها الإنسان، ليحاسب عليها يوم القيامة. و إذن : يمكنك القول: إنّ العبارة المذكورة هي واحدة من الصور الرمزيّة، الصورة التي تشعّ بإحياءاتٍ متنوعة مثل حفظ الأعمال، مراقبة الإنسان، تسجيلها من قبل الكتبة الملائكيين، المحاسبة عليها.. إلخ).

ولنتّجه إلى الآية الثالثة التي عقّبت على أولئك البخلاء، حيث لوحّت بالحساب الذي ينتظرهم تقول الآية الكريمة [ذلك بما قدّمت أيديكم وأنّ الله ليس بظلام للعبيد]. ما يعيننا من هذه الآية الكريمة هي عبارة (ذلك بما قدّمت أيديكم). هذه العبارة (صورة رمزيّة) أيضاً، أي عبارة «قدّمت أيديكم». إنّنا ندعوك أن تتأمّل ببساطة الرمز، ببساطة هذه العبارة. ألقتها لدى كلّ شخص. لكن، كم هي منظوية على أسرار الفن؟ إنّ

أولئك البخلاء منعوا (أيديهم) من الإنفاق، إنهم استخدموا أيديهم في قتل الأنبياء، حيث تقول الآية (سنكتب ما قالوا، وقتلهم الأنبياء بغير حقّ ونقول ذوقوا عذاب الحريق ذلك بما قدّمت أيديكم). ترى: هل أنّ النصّ القرآني الكريم عندما قال (ذلك بما قدّمت أيديكم) ربط بين ما قدّمت يد الكافر من عمل هو القتل، ومن عدم إعطاء المال من خلال «اليد»؟. قد يكون هذا ذا علاقة بالموضوع، لكن قول الكفار «إنّ الله فقير ونحن أغنياء»، هل يكون ذا علاقة بالموضوع؟

إنّك لو تأملت آياتٍ أخرى في مواضع متفرقة من السور القرآنية، لوجدت أنّ العبارة الرمزية (ذلك بما قدّمت أيديكم) تتكرّر عبر موضوعات لا إشارة فيها إلى البخل والقتل، وهذا من نحو قوله تعالى: (يوم ينظر المرء ما قدّمت يدها ويقول الكافر يا ليتني كنت تراباً). وهذا يعني أنّ عبارة (ما قدّمت يدها) وعبارة (قدّمت أيديكم) إنّما ترمز إلى مطلق الأعمال، ولا تنحصر في البخل والقتل أو سواهما. ولكن، إذا كان الأمر كذلك، حينئذٍ ما هو السرّ الفني الكامن وراء اختيار صورة (تقديم اليد) تعبيراً عن الأعمال التي يمارسها الإنسان؟

في احتمالنا - من زاوية التذوق الفني الصرف - أنّ (اليد) بصفتها هي العضو الرئيس الذي يمارس فعل العطاء والأخذ، حينئذٍ تصبح (رمزاً) فنياً للأعمال العبادية التي تعرض يوم القيامة حيث يقدّمها الإنسان بيده على نحو المجاز ليتسلم بيده على نحو المجاز جائزة عمله. وإذا كان الأمر متّصلاً بتقديم الإنسان عمله ليحاسب عليه، حينئذٍ هل يمكنك أن تتصوّر إمكانية أن يقدّم الإنسان شيئاً إلّا بواسطة يده؟ إذن: «اليد» هي العضو الوحيد الذي يصبح بمقدوره أن يقدّم أيّ شيء، ولا يمكن لأيّ عضو آخر أن يقدّم الشيء بنفس الإمكانية التي تمتلكها اليد.

إذن: كم يبدو هذا الرمز عميقاً وهاذاً من حيث انتقاؤه لعملية تقديم الإنسان نتائج عمله في اليوم الآخر؟ كم يبدو هذا الرمز البسيط في ظاهره، كم يبدو عجبياً ومعجزاً حينما تجده هو الرمز الوحيد الذي يصلح، من خلال اليد دون غيرها من الأعضاء، أن يكون إشارة إلى عمل الإنسان الذي يقدّمه يوم القيامة؟ على النحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿كُلَّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ وَإِنَّمَا تُوَفَّقُونَ أُجُورَكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ فَمَنْ زُحِرَ حَ عَنْ النَّارِ وَأُدْخِلَ الْجَنَّةَ فَقَدْ فَازَ وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا لَمَتَاعٌ الْغُرُورِ﴾^١.

في هذه الآية أكثر من صورة فنيّة، منها صورة (كلّ نفس ذائقة الموت). لاحظ أولاً أنّ هذه الاستعارة خلعت طابع (الذوق) على الموت، خلعت سمة تتّصل بعملية الاكل على ظاهرة تتصل بنهاية عمر الإنسان، تتصل بعملية (الموت). للمرّة الجديدة : لاحظ العلاقة بين أشهى ما يمكن أن يتحسسه الإنسان في غمرة حاجته إلى الطعام والشراب، وهما أشدّ الحاجات إلحاحاً عند الإنسان، بحيث تتوقّف حياته عليهما. لاحظ العلاقة بين أشدّ حاجةٍ «يذوقها» الإنسان وبين الموت الذي يلغي كلّ الحاجات في الحياة، لاحظ : كيف خلع النص على الموت صفة (الذوق) أيضاً، أي جعله بمثابة (الطعام والشراب) للذين (يذوقهما) الإنسان، مع أنّه على الضدّ تماماً من الأشياء التي (يتذوّقها) الإنسان في هذه الدنيا.

ترى : ما هي الأسرار الفنيّة وراء هذه الاستعارة التي خلعت عنصر (التذوّق) للموت، مع أنّ التذوّق للطعام أو الشراب هو : وسيلة الحياة، حيث إنّ النصّ جعله وسيلة للموت؟ ترى ما هي الأسرار الفنيّة وراء هذا التضادّ الجميل بين الحياة والموت؟ إنّ التضادّ بين الأشياء هو واحد من القضايا الفنيّة التي تستثيرنا. فإذا ما أعار النصّ صفة التذوّق لما هو سبب في استمرارية الحياة، أي الطعام والشراب. تقول : إذا ما أعاره لما هو نهاية للحياة، حينئذٍ لا بدّ أن ينطوي مثل هذا التضادّ بين الحياة والموت على إثارةٍ فنيّة. ترى : ما هي الإثارة في هذا التضادّ بينهما ؟

ونجيبك على ذلك، عندما يوجد الإنسان، حينئذٍ فإنّ (الموت) لا مناص منه، أنّه نهاية وجوده. أنّه القدر الذي لا مفرّ منه.

فكما أنّ الطعام والشراب لا مفرّ من (تذوقه)، كذلك لا مفرّ من (تذوق) الموت أيضاً. إذن : نحن الآن أمام تجانس أو تماثل. التجانس هنا بين عمليّتي (تذوّق) (لا مناص منهما،

إلا أن كل واحدٍ منهما يختلف عن الآخر، وهذا هو «تضاد». أي أنك أمام تضادّ بين شيئين، وأنك أمام تماثل بين شيئين أيضاً، فالتضاد، وهو الموت والحياة، يكون من خلال التماثل، وهو التذوق لهما، والتماثل يكون أيضاً من خلال التضاد، أي: أن التذوق للموت والحياة متماثل، ولكّنه من خلال تضادهما عدماً وجوداً.

من هنا، نواجه جماليةً فائقة في هذه الصورة التي ترسم لنا ما هو متماثل من خلال التضادّ، وما هو مضاد من خلال التماثل. لكن، هل أن الجمالية تنحصر في ما ذكرناه؟ لننتقل بك إلى كشف آخر لعنصر الجمال.

لقد قالت هذه الاستعارة (كلّ نفسٍ ذائقة الموت). ومن الواضح أن عملية (التذوق) للطعام أو الشراب هي غير عملية (الأكل). التذوق هو: اختبار لطعم الشيء، بينما الأكل هو ازدياد الشيء. لم يقل النصّ كلّ نفسٍ آكلة الموت، بل قال: ذائقة الموت. وأنت في حالة تذوقك لطعم شيءٍ إنّما تكون أمام عملية اختبار لطعمه كما أشرنا، وبعدها سوف يتبيّن لك فيما إذا كان طعم الشيء جيّداً أو غير جيّد. وكذلك تذوق الموت. فالاستعارة المذكورة تضعك أمام اختبار لطعم الموت، فإمّا أن تواجه عندما تذوق الموت طعماً جيّداً، وإمّا أن تواجه طعماً غير جيّد. وبعبارة أكثر وضوحاً إمّا أن تواجه جزءاً إيجابياً لأعمالك عندما تذوق طعم الموت، وإمّا أن تواجه جزءاً سلبياً، أعاذك الله تعالى وإيانا.

إذن: أمكنك أن تتبيّن السرّ الكامن وراء الاستعارة التي جعلت الموت عملية (تذوق) للشيء، لا عملية (أكل)، لأنّ «التذوق» يجعلك مختبراً ما إذا كان الطعم جيّداً أو غير جيّد. وهذا ما ينطبق على مرحلة الموت وما يستتبعه من المحاسبة والجزاء بالنحو الذي أوضحناه لك.

والآن، لننتج إلى الاستعارة الأخرى التي تضمّنتها الآية المتقدّمة، وهي قوله تعالى (كلّ نفس ذائقة الموت وإمّا توفّون أجوركم يوم القيامة...)

الاستعارة الأولى كانت (كلّ نفس ذائقة الموت) ثمّ تلتها مباشرة استعارة (وإمّا توفّون أجوركم يوم القيامة). وقبل أن نحدثك عن الاستعارة الجديدة، لا بدّ أن نلفت نظرك إلى العلاقة العضوية بين الاستعارتين (كلّ نفس ذائقة الموت) و (توفّون أجوركم).

ولابدَّ أنَّكَ تتذكَّرُ جيِّداً بأنَّنا قبل قليل قد أوضحنا طبيعة السرِّ الكامن وراء قوله تعالى «ذائقة الموت»، أي : إعاره صفة (التذوق) للأكل، وليس الأكل نفسه، حيث قلنا : إنَّ الإنسان عندما يتذوق الأكل إنّما يكون أمام عملية (الاختبار) لمعرفة طعمه، وبما أنَّ الموت (مقدمة) للحساب و الجزء الأخرى، حينئذٍ يكون (التذوق) للموت، (مقدمة) لمعرفة طعم الحياة الأخرى.

وها هو النصّ الآن، يقدِّم لك مباشرة علاقة (تذوق) الموت، بما بعد الموت، علاقته بالحساب و الجزء، فيقول تعالى (وإنَّما توفَّون أجوركم يوم القيامة)، أي : عندما تذوقون الموت، حينئذٍ ستعرِّفون يوم القيامة على حصاد أعمالكم، أو ستوفَّون أجوركم، كما هو نص الاستعارة التي نحدِّثك عنها.

إذن : قبل أن نحدِّثك عن هذه الاستعارة الجديدة، أمكنك أن تتبيَّن صلتها العضوية بالاستعارة السابقة (كلِّ نفس ذائقة الموت)، حيث تكشف هذه الصلة عن واحدة من أسرار العمارة القرآنية الكريمة، من حيث علاقة أجزاء النص بعضها مع الآخر، و من جعلتها : علاقة الصور الفنية فيما بينها بالنحو الذي حدَّثناك عنه. و الآن، إذا عرفت ذلك، نبدأ بالحديث عن الاستعارة المذكورة، من حيث تركيبها وأسرارها الفنيّة.

هذه الاستعارة (أي : توفَّون أجوركم يوم القيامة) مثل سابقتها، من حيث ألفتها ووضوحها و عمقها و ضخامة دلالاتها. لقد خلع النص على الأعمال العبادية التي يقوم بها الإنسان صفة اقتصادية هي (إيفاء الأجر)، فكما أنَّ العمل الماديّ أو المعنوي الذي يمارسه الإنسان في حياته اليوميّة تأميناً للعيش أو تطوُّعاً من أجل الخير يترتّب عليه أجر، كذلك فإنَّ العمل العبادي يقترن بالأجر إلّا أنَّ السؤال هو : ما هي الأسرار الفنيّة الكامنة وراء إعاره صفة (الأجر) دون غيرها من الصفات، للممارسة العبادية؟ لا نحتاج إلى أدنى تأمّل، حتّى ندرك بأنَّ لكلَّ عمل أجرًا، والطاعة أو المعصية عمل. فلا بدَّ أن يقترنا بالأجر أيضاً.

إذن : ببساطة، يمكنك أن تتبيَّن سرَّ الاستعارة التي تقول : إنَّ الإنسان يُوفَّى أجره يوم القيامة، نظراً للعلاقة الواضحة كلِّ الوضوح بين أيِّ محلٍّ و بين ترتّب الأجر أو الثمن عليه، و إلّا لا يمكننا أن نتصوّر عندما تقدِّم عملاً، أن يخلو من القيمة، إلّا إذا كان عبثاً، وهكذا

نستنتج ببساطة الأهمية الفنية للاستعارة المشار إليها.

والآن، بعد أن وقفنا عند الاستعارة الأولى من الآية الكريمة (كلّ نفس ذائقة الموت) والاستعارة التي تلتها (وإنّما توفّون أجوركم يوم القيامة) نواجه حينئذٍ الاستعارة الثالثة مباشرة، وهي: (فمن زُحِرَ عن النار وأدخل الجنة فقد فاز)، ثمّ نواجه الاستعارة الأخيرة مباشرة أيضاً (وما الحياة الدنيا إلّا متاع الغرور).

إذن: نحن الآن أمام آية تتألف من أربع فقرات، كلّ فقرة منها استعارة، وكلّ واحدة من الاستعارات مرتبطة بأخواتها. أمّا الاستعارتان الأخيرتان، فأولاهما تتحدّث عن الزحزحة عن النار ودخول الجنة، وأخراهما تتحدّث عن كون الدنيا هي متاع الغرور. وأظنّك على خبرة واضحة بأنّ الاستعارة التي تتحدّث عن الزحزحة عن النار، إنّما تخلع طابع الزحزحة عن النار، إعارَةً لصفةٍ أخرى هي ابتعاد الإنسان وتكبّه لأيّ طريق يحتفّ بالخطر. كما أظنّك على خبرة واضحة بأنّ الاستعارة التي تتحدّث عن كون الدنيا هي متاع الغرور إنّما تخلع على صفة معنوية وهي (الغرور)، صفة مادية وهي (المتاع والزاد)، كما تخلع على الغرور - وهو ظاهرة تجريدية - صفة بشرية، أي تجعل الغرور وكأنّه شخص يحمل الزاد. ولا تخفى عليك مدى جماليّة مثل هذه الاستعارة التي تجعل من ظاهرة نفسيّة (أي الغرور)، تجعل منها ظاهرة تسيطر على الإنسان بحيث تسلبه إرادته، وتصبح هي المتحكمة في سلوكه، أي تصبح هي (الشخص)، وتصبح هي الحاملة لزادها، ومن ثمّ تصطاد الإنسان لتجعله منساقاً لها تطعمه من زادها. إذن: كم تبدو هذه الاستعارة جميلة، عميقة، ذات دلالات متنوعة!

والمهم - بعد ذلك - أن نلاحظ أنّ هذه الاستعارة، تمثّل تنويجاً للاستعارات الثلاث السابقة عليها (كلّ نفس ذائقة الموت)، و (إنّما توفّون أجوركم)، و (فمن زُحِرَ عن النار وأدخل الجنة فقد فاز)، حيث شكّل (الموت) طعماً يختبر الشخص من خلاله ما ينتظره من الجزاء، و حيث شكلت (الأجور) التي يتسلّمها الشخص زحزحة عن النار ودخول إلى الجنة، و حيث شكلت هذه النهاية الإيجابية، رفضاً لمتاع الحياة الدنيا. إذن، للمرّة الجديدة ينبغي أن تتبيّن - مضافاً لجمالية كلّ استعارة - جماليّتها جميعاً من حيث الترابط العضويّ بينها، بالنحو الذي أوضحناه.

سورة النساء

قال تعالى : ﴿وَأَتُوا الْيَتَامَىٰ أَمْوَالَهُمْ وَلَا تَتَبَدَّلُوا الْخَبِيثَ بِالطَّيِّبِ وَلَا تَأْكُلُوا أَمْوَالَهُمْ إِلَىٰ أَمْوَالِكُمْ إِنَّهُ كَانَ حُوبًا كَبِيرًا﴾^١

نواجه صورتين تنتسبان إلى الاستعارة في هذه الآية الكريمة. صورتان هما قوله تعالى (و لا تبدّلوا الخبيث بالطيب)، وقوله تعالى (ولا تأكلوا أموالهم إلى أموالكم). هاتان صورتان تتحدّثان عن أموال اليتامى، حيث يطالب النصّ أولياء اليتامى بالحفاظ عليها، و بعدم التصرف منها، أو بعدم استبدال ما هو محرم بما هو محلّل، أو ما هو رديء بما هو جيّد.

ونقف عند كلّ واحدةٍ من هاتين الصورتين، ونبدأ بالحديث عن أولاهما، ونعني بها صورة (و لا تبدّلوا الخبيث بالطيب)، فماذا تحمل هذه الاستعارة من خصائص الفن ؟
الاستعارة هنا تتمثّل في عبارتين هما «الخبيث» و «الطيب». وأحسبك على معرفة كاملةٍ بهاتين العبارتين، إنّهما تتصلان بسمة نفسية هي جودة النفس ورداءة النفس، أو طيبة النفس وخبثها. لكن ينبغي أن تلاحظ أنّ الآية الكريمة قد استخدمت هاتين السمتين في تركيب استعاري مدهش من الزاوية الفنّية، كيف ذلك؟
أولاً: لقد خلعت الصورة صفة نفسية على ظاهرة ماديّة هي المال، فجعلت منه الجيّد والرديء، أو الطيب والخبيث. وهذا هو معنى : الاستعارة كما هو واضح. إلّا أنّ السؤال

هو: أن نبحث عن وجه العلاقة بين خبث المال و طيبة، وبين خبث النفس و طيبيتها. نجيبك على ذلك: أنَّ المال هو أداة يستخدمها الإنسان لتأمين حاجاته من الطعام والشراب واللباس و سائر ما يحقُّ به استمرارية حياته. وأمَّا حياته فموظَّفة من أجل العمل العبادي كما هو واضحٌ لديك أيضاً. حينئذٍ فإنَّ ما يستخدمه الإنسان من (أداة)، تظل مرتبطة بعمله العبادي، ولا بدَّ أن تكون الأداة نظيفة تتناسب مع نظافة العمل العبادي المطلوب منه، فإذا كان المال طيباً أو خبيثاً، سوف تنعكس نظافته أو خبثه على عمله العبادي، وهذا ما يجعل الصلة الفنيَّة في هذه الاستعارة واضحة كلَّ الوضوح ما دامت هناك صلة بين الأداة أو الوسيلة، وبين العمل العبادي نفسه.

ثانياً: لاحظ كيف أنَّ هذه الاستعارة ربطت بين النفس و المال، فالطيبة و الخبث هما سمتان للنفس، أي: لسلوك الشخصية. و المال هو الاداة التي تتصرَّف بها هذه الشخصية، أي: أنَّ كلّاً من «المال» و صفتي الخبث، و الطيبة، ينتسبان إلى «الشخصية»، وهذا ما يجعل الاستعارة محكمة كلَّ الإحكام من حيث كونها قد استعارت صفات من عيَّة واحدة هي «الشخصية»، على العكس من الاستعارات الأخرى التي نجدها تخلع صفَّة من مادةٍ خاصَّة كالجماد على مادةٍ أخرى كالإنسان، فإذا خلعت صفتين منتزعتين من عيَّة واحدة، حينئذٍ نستكشف بأنَّ الاستعارة تهدف إلى توضيح الأهمية الكبيرة لقضيَّة التعامل مع أموال اليتامى.

ثالثاً: لاحظ بعد ذلك، أنَّ الاستعارة المذكورة قد انتخبت صفتين تقومان على «التقابل» أو «التضاد»، وهما: الطيبة و الخبث. و أظنَّك لا تجهل ما للتضادَّ بين الأشياء من قيمة فنية، و ذلك لبساطة: أنَّ الأشياء تُعرف بأضدادها.

إذا عرفت ذلك حينئذٍ يمكنك أن تعرف أيضاً كيف أنَّ هذه الاستعارة «و لا تتبدلوا الخبيث بالطيب» قد انطوت على اسرارٍ فنيَّة متنوعة، حينما اعتمدت «التضادَّ» بين الأشياء من جانب، و حينما انتخبتها من واقع الشخصية من جانبٍ آخر، و حينما خلعتهما على شيء مرتبط بممتلكاتها من جانب ثالث. أي المال الذي تستخدمه في حاجاتها، و حينما أوجدت علاقة بين طيب المال أو خبثه و بين انعكاساتهما على العمل

العبادي من جانب رابع.

وهكذا تجد هذه الأسرار الفنية تتآزر لتقدّم لك دلالة عبادية مهمّة هي: ألاّ يتصرّف بأموال اليتامى أو مطلق الأموال بالنحو الذي يتسبّب في إلحاق الضرر بهم.

أما كيفية هذا التصرف، فأمر تتكفّل الاستعارة الأخرى بتوضيحه، ألا وهي قوله تعالى - بعد ذلك مباشرة - (و لا تأكلوا أموالهم إلى أموالكم)، حيث تكشف هذه الاستعارة، مضافاً إلى ما سنعرضه عليك من تركيبها الفنية، تكشف لك عن الارتباط العضوي أو الفنّي بين الصورتين الاستعاريتين، صورة (و لا تبدلوا الخبيث بالطيب)، وقد حدّثناك عنها، و صورة: (و لا تأكلوا أموالهم إلى أموالكم) فيما سنحدّثك الآن عنها.

الاستعارة تقول كما لاحظت: (و لا تأكلوا أموالهم إلى أموالكم)، ومؤدّى هذه الاستعارة هو: لا تضيفوا أموال اليتامى إلى أموالكم. ترى ماذا يقصد من إضافة أموال اليتامى إلى أموال الوليّ المشرف عليها؟ النصوص المفسّرة تجيبنا على ذلك بجملة من الإجابات، منها: ألاّ يأخذ الجيّد منها ويضع الرديّ مكانها، حيث كانت الأموال عصرئذٍ - كما هو واضح - ذهباً وفضّة، وكلّ واحدٍ منهما يتفاوت جودةً ورداءةً، فللذهب أنواعه الجيدة والمتوسطة والرديئة، و للفضة كذلك، هذه هي دلالة الاستعارة في إحدى الإجابات.

إلاّ أنّ ما نستهدفه من ذلك، أنّ نوضّح طبيعة هذه الاستعارة من حيث نمطها وتركيبها... إذن: لتتابع ذلك.

الاستعارة المذكورة خلعت صفة الأكل على المال فقالت: و لا تأكلوا أموالهم إلى أموالكم، فجعلت الأموال (طعاماً). وقد لاحظت قبل ذلك أنّ النصّ خلع صفة (الخبيث) و(الطيبة) على الأموال، فجعلها سمات نفسية، أي: أنّ المال قد اكتسب في الاستعارة الأولى صفة بشرية (الخبيث و الطيبة)، و في الاستعارة الثانية قد اكتسب صفة مادية (الطعام). هنا قد تسأل قائلاً: ما هو السرّ الفنّي لهذا التفاوت بين الاستعارتين؟

ونجيبك على ذلك: سبق أن لاحظت أنّ النصّ عندما خلع صفة الخبيث أو الطيبة على المال، إنّما جاء ذلك بمثابة كون المال يصرف لتأمين حاجات الإنسان، وأنّ حاجات

الإنسان لا تنفصل عن العمل العبادي، بحيث ينعكس خبث المال أو طيبه على العمل العبادي، كما لو صرفه في شراء الطعام.

أمّا الاستعارة الثانية، جاءت لتكمّل الاستعارة الأولى، فالمال الخبيث مثلاً قد يتحوّل إلى طعام بعد أن يكون قد صرف لشراء الطعام، وحينئذٍ ينتقل الحديث إلى الطعام نفسه، و تجيء الاستعارة لكي تخلع صفة الأكل لمال اليتيم. وانتخاب الأكل هنا دون غيره من الحاجات، مثل الملابس والمسكن والمركب وغيرها، يظلّ - في تصوّرنا الفنيّ - مرتبطاً بحقيقة هي أنّ الأكل هو أهمّ حاجات الإنسان من جانب، وكونه يتضمّن عملية هضم تمدّد الجسم بطاقة تتوقّف عليها حياة الإنسان من جانب آخر. ولذلك، لا نجد أنّ الحاجات البشرية الأخرى من لباس أو سكن أو غيرهما تحمل نفس الأهميّة التي يحملها الطعام، ممّا يجعل انتخاب النصّ القرآني الكريم لظاهرة «الأكل» لمال اليتيم، ذا أثر وانعكاس على حياة الإنسان، وهو أثر سلبيّ دون أدنى شك، لسبب واضح هو: أنّ دمه سوف يختلط بما هو خبيث.. بما هو محرّم.... نتيجة لتصرّفه بمال اليتيم.

والآن، إذا عرفت ذلك، حينئذٍ ستواجهك قضية أخرى في هذه الاستعارة (ولا تأكلوا أموالهم إلى أموالكم)، ألا وهي: علاقة أموال اليتيم بأموال الشخص المشرف عليه، فمعنى (لا تأكلوا أموالهم إلى أموالكم)، هو: لا تضيفوا أموال اليتيم إلى أموالكم. أي: عند ما يضيف الشخص أموال غيره إلى أمواله، حينئذٍ هذان المالان، يصبحان من خلال عملية الأكل التي أوضناها قبل قليل مشابهين لأكل الطعام الذي يتحوّل إلى طاقة، يختلط منها الطعام الطيّب الزكيّ مع الطعام المحرّم الخبيث.

إذن: كم تحسّ بجمالية و عمق و ثراء هذه الاستعارة التي تبدو وكأنّها بسيطة كلّ البساطة (و لا تأكلوا أموالهم إلى أموالكم)، ولكنّها مشحونة بهذه الدلالات التي يمكن لكلّ متذوق فنيّ أن يستخلصها بالشكل الذي ذكرناه.

أخيراً، وهذا ما يضيف جماليةً أشدّ على هذه الاستعارة، نكرّر بأنّ استعارة (لا تأكلوا أموالهم إلى أموالكم) لا تنفصل فنيّاً عن الاستعارة التي سبقتها (و لا تتبدّلوا الخبيث بالطيّب)، من حيث كونهما يكمل أحدهما الآخر، ويصّبّان في هدف واحد هو: عدم

التصرّف بـمال اليتيم، و مطلق المال غير المأذون بالتصرف فيه، حيث يفضي مثل هذا التصرف إلى وقوع الإنسان في الإثم، وهو ما عقيبت الآية الكريمة عليه حينما قالت بعد تينك الاستعارتين (إنّه كان حوباً كبيراً)، وهكذا، جاء هذا التعقيب أيضاً: لكي تُستكمل به الفكرة التي طرحتها الآية الكريمة (ولا تتبدّلوا الخبيث بالطيّب، ولا تأكلوا أموالهم إلى أموالكم، إنّّه كان حوباً كبيراً)، وبهذا نكون قد ألمعنا بمدى جمالية الاستعارتين، مضافاً إلى كون كلّ واحدة منهما قد انتظمت في هيكل فنيّ ترتبط أجزاؤه بعضها مع الآخر، بال نحو الذي لحظناه.

قال تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ لَا يَظْلِمُ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ وَإِنْ تَكُ حَسَنَةً يَّضَاعِفْهَا وَيُؤْتِ مِنْ لَدُنْهُ أَجْرًا عَظِيمًا﴾^١.

لو دققت النظر في هذه الآية الكريمة، للحظت العبارة القائلة: (إنّ الله لا يظلم مثقال ذرّة وإنّ تك حسنة يضاعفها). هذه العبارة تتضمّن عنصراً صورياً يمكن أن نطلق عليه مصطلح (التمثيل)، لأنّ «التمثيل» هو: إيجاد علاقة بين شيئين يكون أحدهما بمثابة تجسيدٍ للآخر، حيث تلحظ هنا أنّ عدم الظلم لا يتجسّد حتّى في مقدار (مثقال ذرّة) من المادة الكونية، وبعبارة جديدة: أنّ عدم الظلم يجسّد حتّى في عدم مثقال ذرّة من مادة الكون. والمهم هو ملاحظة السمات الفنيّة لهذا التمثيل، حيث أنّ التمثيل بمثقال ذرّة دون غيره من المواد الكونية لأبد أنّ ينطوي على أسرار فنيّة في تركيب هذه الصورة. فما هي أسرار ذلك؟

أولاً: ما هي الذرّة؟ لو أخذنا الذرّة بمعناها العلمي الحديث، أو اخذناها بمعناها الذي ذكره المفسّرون قديماً، لكانت النتيجة واحدة، وهي: كون التمثيل بها هنا يجسّد أصغر عيّنة يمكن الإحساس بها أو تصوّر لها. وهذا ما يتّصل بالذرّة. أمّا ما يتصل بأوصافها، فقد اقتصر التمثيل على ذكر المقدار أو الوزن منها، موضحاً ذلك بقوله تعالى

(مثقال)، وهو مأخوذ من الثقل أي الوزن. أي: أَنَّ اللَّهَ تعالى لا يظلم أحداً ولو بمقدار أو وزن ذرة. ولا أظنك بحاجة إلى أدنى تأمل، حتّى تدرك بسهولة أَنَّ ذكر «الوزن» بدلاً من الحجم مثلاً إنّما هو كذلك، فلأنّ النصّ هو في صدد أن ينفي وجود الظلم في أقلّ ما يمكن تصوّره، وهذا ما لا يتحدّد إلّا في وزنٍ أو مقدارٍ دون غيره من الأوصاف المتصلة بحجم الشيء أو لونه أو مادته. ولو قدّر لك أن تستحضر في ذهنك (الميزان) مثلاً في حالة شرائك لإحدى السلع، فإنّ المقدار أو الوزن هو الذي يحدّد لك فلسفة وجود الميزان، وإلّا لانتفت الحاجة إليه.

إذن: انتخاب النصّ لعبارة (مثقال) ثمّ انتخابه لعبارة (ذرة)، قد انطوى على تجسيد حقائق لصيقة بتصوراتنا حيال الأشياء التي نحددها عادةً بمقدار ما تحمله من وزن. فمادام الأمر يتعلّق بنفي الظلم أساساً، وهذا ما جسّدته صورة «مثقال ذرة». صورة أصغر عيّنة يمكن الإحساس بها مباشرة، أو بواسطة، أو مجرد إمكانية تصوّرها في الذهن. وقد تسأل: لقد كان بإمكان النصّ - وهو يستهدف نفي الظلم عن الله تعالى - أن يستخدم اللغة المباشرة، فيشير إلى أَنَّ اللَّهَ تعالى لا يظلم أبداً، بدلاً من تحديد ذلك بأقلّ مقدار. ونجيبك على ذلك:

أَنَّ الصورة التمثيلية (مثقال ذرة) تعبّر عن نفس الدلالة المباشرة التي تقول مثلاً: إنّ اللَّهَ لا يظلم أبداً، لأنّ عدم الظلم ولو بمقدار ذرة يعني عدم الظلم أبداً. إلّا أنّ النصّ عمّق هذه الدلالة حينما استخدم عنصر (التمثيل الفني). وذلك لجملة من الأسباب، منها: أنّك حينما تواجه شيئاً حسّياً تدركه بواسطة البصر أو غيره، حينئذٍ فإنّ قناعتك بالشيء سوف تزداد دون أدنى شكّ، خصوصاً أنّ الشيء الحسّي الذي قدّمه النصّ (مثقال ذرة) يُعتبر أصغر عيّنة حسّيّة، بحيث تتعذّر رؤيتها بالعين المجردة مثلاً أو النظر العادي لها. وحينئذٍ يكون الاستشهاد بأقلّ ما يمكن تصوّره من العيّات أمراً يتناسب حسياً مع نفي الظلم عن اللَّه تعالى.

وهذا واحد من الأسرار الفنّية الكامنة وراء انتخاب الصورة التمثيلية المشار إليها. وأمّا السرّ الآخر فيرتبط - كما يخيّل إلينا - بسمة بنائية ذات صلة بموضوع آخر يطرحه

النصّ، وهو قوله تعالى: (وَإِنْ تَكْ حَسَنَةً يَضَاعِفْهَا). فما هي هذه السمة البنائية؟ لاحظ أنّ قوله تعالى (وَإِنْ تَكْ حَسَنَةً يَضَاعِفْهَا)، إنّما يعني أنّ (الحسنة) أو الطاعة الصادرة عن الإنسان، سوف يضاعفها الله تعالى من حيث الأجر، فالحسنة أو الطاعة مهما صغرت، فإنّها تشكّل (فعلاً) له محدداته الوجودية. والثواب المترتب عليه يشكّل أيضاً فعلاً له محدداته (نعيم الجنّة)، فلو عمل الإنسان بمقدار ذرّة من الخير، سيجد حينئذٍ أضعافه من الثواب. ولذلك فإنّ التعبير عن الطاعة ولو كانت أقلّ قدر يمكن تصوّره، يتطلّب إشارة إلى المقدار أو الوزن، وهو ما ينسجم مع مقدار الذرّة التي تُعدّ أصغر عيّنة حسيّة.

من هنا (نحتمل فنياً) أن يكون الاستشهاد بعدم الظلم حتّى لو كان بمقدار ذرّة متناسباً مع الاستشهاد بمضاعفة الثواب للطاعة، حتّى لو كانت بمقدار ذرّة. فالحسنة أو الطاعة إذا كانت ستضاعف تعدّد حتّى لو كانت بمقدار ذرّة، فإنّ الظلم لا يمكن أن يصدر من الله تعالى حتّى لو كان بأقلّ من وزن الذرّة. فأنت تجد أنّ «الذرّة» هنا جاءت أداة إثبات للشيء وهو الحسنة، وجاءت أداة نفي للشيء وهو الظلم. وبهذا تتبيّن جانباً من الأسرار البنائية لهذا الترابط بين الحسنة المقدّرة بوزن معيّن، وبين عدم الظلم حتّى لو كان أقلّ من الوزن (مقال ذرة)، حيث لا يمكن تصوّر الأقلّ من الذرة، كما هو واضح.

قال تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَقْرَبُوا الصَّلَاةَ وَأَنْتُمْ سُكَارَى حَتَّى تَعْلَمُوا مَا تَقُولُونَ...﴾^١

في هذه الآية الكريمة، تواجهك صورة (تمثيلية) هي: (لا تقربوا الصلاة وأنتم سكارى)... ومن المعلوم أنّ المفسّرين وقفوا حيال هذه الصورة على رأيين: أحدهما يرى إلى أنّ المقصود من حالة السكر هو: سكر الشراب. وبناءً على هذا الرأي فالصورة تكون (مباشرة) أي كلاماً حقيقياً وليس مجازياً. وأمّا الرأي الآخر فيرى أنّ المقصود من

السكر هو : سكر النوم، أي أداء الصلاة في حالة النعاس. طبعاً من الممكن ان يكون المقصود من السكر ما يشمل النوعين : سكر الشراب و سكر النوم.

و حينئذ نكون أمام صورةٍ فنيّةٍ من نمطٍ خاص، ألا وهي : الصورة الازدواجية، أي الصورة التي توحى للمستمع أو القارئ بدالتين : مباشرة و غير مباشرة، أو حسب المصطلح البلاغي الموروث توحى بدالتين : دلالة حقيقية و دلالة مجازية، أو حسب مصطلحنا : توحى بدلالة صورية و دلالة مباشرة. وهذا التعبير المزدوج - يشكّل دون أدنى شك أحد الأشكال الفنيّة التي تُزيد و تُثري و تعمّق من إثارة المتلقّي.

و أمّا في حالة كون هذه الصورة (تمثيلية)، بمعنى أنّ المقصود منها هو : النهي عن الصلاة في حالة سكر النوم، أي في حالة النعاس، حينئذ يتعيّن علينا أن نستكشف جانباً من أسرار هذه الصورة الفنيّة.

إنّ الاحتمال الذاهب إلى أنّ المقصود من قوله تعالى (لا تقربوا الصلاة و أنتم سكارى) هو : سكر النوم، يتناسب مع نصوص قرآنية أخرى مثل قوله تعالى (و ترى الناس سكارى و ما هم بسكارى). فالسكر هو حالة عقلية يضطرب من خلالها عمل الذهن في صورته الاعتيادية. و إذا كان الأمر كذلك، فإنّ آية استعارة أو تشبيه أو تمثيل يتناول رصد هذه الحقيقة ثمّ يخلعها - من خلال الفن - على كلّ حالة ذهنية غير متوازنة. حينئذ يجعلنا نواجه صورة فنيّة ذات إثارة و جمالٍ دون أدنى شك.

و الآن، حين تنتقل بذهنك إلى حالة النعاس و علاقتها بالصلاة، يمكنك أن تتخيّل أهميّة هذه الصورة، فقد تتّجه إلى الصلاة و أنت بحاجة إلى النوم بحيث تنعس خلال الصلاة أو تمارس مقاومة النعاس، و الأمر كذلك حين تتّجه إلى الصلاة و أنت قد استيقظت قبل لحظات، بحيث لا يزال النعاس يغالبك. في الحالتين، لا يمكنك أن تؤدّي الصلاة بنحوها المطلوب، فلا يتحقّق (التوجه القلبي) إلى الله تعالى، بل لا يتحقّق حتّى مجرد آية القراءة أو الحركة المتصلة بالسجود أو الرّكوع أو الهويّ أو القيام... الخ. فقد تترنّج - كالسكران - من شدّة نعاسك، و قد لا تفقه ما تقرأ، و قد تتعثّر في القراءة، و قد تنسى قسماً منها، و قد تقرأ شيئاً لا علاقة له بالقراءة المطلوبة في الصلاة.... و هذا ما

يدعمه ما روي من الحديث المنسوب إلى النبي صَلَّى الله عليه وآله بما معناه : لا تصلّ وأنت نَعَسَان، إذ لربّما تدعو على نفسك دون أن تشعر بذلك.

وفي ضوء هذه الحقائق، يتبيّن لك السرّ الكامن وراء الصورة الفنّية القائلة: (لا تقربوا الصلاة وأنتم سكارى حتى تعلموا ما تقولون)، فقوله تعالى تعقيماً على عدم الصلاة في حالة النعاس عبارة (حتى تعلموا ما تقولون) تشكّل قرينة واضحة على أنّ النعاس يحتجّز المصلّي من إتقان القراءة.

بقي أن تتبيّن علاقة (التمثيل) أو (الاستعارة) التي تخلع صفة (السكر) على النعاس، وهذا ما نوضّحه الآن.

قلنا : إنّ السكر يحجز العقل من الحركة الطبيعية. وإذا كان الأمر كذلك، فإنّ هذا الحجز ينعكس - كما أشرنا قبل قليل - على حركة المصلّي وقراءة ما هو مطلوب منه. أمّا القراءة فقد أشار النصّ إليها عندما قال (حتّى تعلموا ما تقولون)، بمعنى أنّ المصلّي - في حالة النعاس - سوف لن يفقه ما يقوله أثناء الصلاة - وهذه هي إحدى سمات السكر التي يصاحبها هذيان أو اضطراب في الكلام. وأمّا الحالة الأخرى أو السمة الأخرى للسكر فتتمثّل - كما أشرنا أيضاً - في ترنّح المصلّي وعدم توازن حركات القيام والركوع والسجود والهوي... الخ.

إذن : الاضطراب القوليّ من جانب، والاضطراب الحركيّ من جانب آخر، يفسّر لك الصلة الفنّية بين السكر الناجم من الشراب، وبين السكر الناجم من النعاس. وهذا وحده يكفي في أن يحقّق لك الإثارة الفنّية المطلوبة، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ أُوتُوا الْكِتَابَ آمَنُوا بِمَا نَزَّلْنَا مُصَدِّقًا لِمَا مَعَكُمْ مِنْ قَبْلِ أَنْ نَطْمِسَ وُجُوهَ فَرَدَّهَا عَلَى أُدْبَارِهَا...﴾^١.

الآية الكريمة تخاطب أهل الكتاب، وتطالبهم بأن يؤمنوا بالإسلام، وتهدّدهم قائلة:

إذا لم تؤمنوا بالإسلام فسنطمس وجوهكم ونردّها على أدبارها. ترى : ما هي الدلالة الفنية لهذه الصورة الاستعارية ؟ ما المقصود من طمس الوجوه ؟ ما المقصود من ردّ الوجوه على أدبارها؟.

النصوص المفسّرة تتردّد بين الذهاب إلى كون هذه الصورة تعبيراً حقيقياً ومباشراً وبين كونها تعبيراً مجازياً أو استعارياً. ومن يذهب إلى كونها تعبيراً واقعياً، يتفاوت القائلون به بين رأي يذهب إلى أنّه أمر يحصل يوم القيامة وليس في الدنيا، ورأي يذهب إلى العكس من ذلك.

وأما القول بالذهاب إلى أنّ هذه الصورة هي استعارة وليست حقيقة، فيبدو أنّه هو المرجّح، نظراً لورود ذلك عن المعصوم عليه السّلام من جانب، وهذا هو الحقّ، ومن جانب آخر فإنّ التدوّق الفني - كما سنرى - يتناسب مع تفسير المعصوم عليه السلام. وإذن : لننحدّث عن الصورة المذكورة بصفاتها «استعارة» تحفل بجملة من السمات الفنية، على نحو ما نحدّثك به الآن.

إنّ طمس الوجوه، يعني تغيير ملامحها أو مسحها، وأمّا ردّها على أدبارها، أي ردّ الوجه على أدبارها، فيعني جعلها على القفا، ومعنى هذا - إذا أخذنا هذه الصورة في شكلها الحسيّ الواقعي - أنّ وجه الإنسان يصبح خلفه، ويكون مشيه إلى الوراء. والآن : لك أن تصوّر عبر عملية تخيلية، وجود إنسان وجهه في قفاه، ثمّ تصوّره وهو يمشي إلى ورائه.

لا شك أنّ هذا المرأى مثيرٌ للسخرية والدهشة، فضلاً عن كونه شاذّاً فإنّه يبتعث إشفاقاً من الرائي، وبخاصّة، إذا أضفنا إلى ذلك، أنّ مشيه يكون إلى الوراء حيث أنّ مرأى مثل هذه الشخصية ذات المظهر الجسمي المعكوس من أعلى، و المعكوس في المشي، يصبح لافتاً للنظر إلى درجة مذهلة. بيد أنّ المهم هو : أنّ هذه الصورة (استعارية)، وأنّ كلّ ملمح لها ينطوي على دلالةٍ خاصّة، والمطلوب هو : توضيح الدلالات الفكرية التي تنطوي عليها هذه الصورة المدهشة، ما دما نعرف جميعاً أنّ النصّ القرآني الكريم لا يقدر صورةً استعارية إلاّ و تنطوي على دلالة تتناسب تماماً مع طبيعة الصورة الحسية التي

رسمها.

لقد أوضح الإمام الباقر عليه السّلام دلالة هذه الصورة عندما قال عليه السّلام بما معناه: إنّ طمس الوجه معناه طمسه عن الهدى، ومعنى ردّ الوجوه على أدبارها هو: ردّها على أدبارها في ضلالتها، بحيث لا تفلح أبداً. والآن إذا اعتمدنا هذا التفسير الفنّي، حينئذٍ يمكننا أن نفصل الحديث عنه، فنقول: إنّ (طمس الوجوه) مادام يعني: مسح ملامحها أو تغييرها، فهذا مؤشّر إلى أنّها لن تهتدي إلى معرفة الحقّ أو الإسلام، فالوجه، بما يتضمّنه من الحاسة البصريّة وغيرها، حينما يتحوّل من موقعة العضوي في البدن و يصبح معكوساً، فهذا يعني أنّه لا يستطيع أن يبصر أيّ شيء أمامه، بل يبصر ما خلفه. وعندما لا يستطيع أن يبصر ما هو أمامه، فمعناه أنّه يظلّ أعمى لا يُبصر أيّ شيء.

فاذا استعرنا هذه الصفة و خلعناها على الإنسان من حيث بصره لحقائق الإسلام، حينئذٍ نستخلص بأنّ مثل هذه الشخصية لا يمكنها أن تُبصر حقائق الإسلام فتظلّ منحرفة عمياء لا تدرك أيّ شيء أبداً. وهكذا نجد أنّ هذا القسم من الصورة الاستعارية تلغي إمكانية أن يُبصر المنحرف طريق الإسلام.

وأما القسم الثاني من الصورة، وهو قوله تعالى (فردّها على أدبارها) فيتضمّن دلالة مكملّة للدلالة السابقة. ترى: ما هي هذه الدلالة؟

إنّ صورة (ردّ الوجوه على الأدبار) تعني: جعل الوجه من القفا. أمّا الصورة السابقة عليها (نطمس وجوهاً)، فتعني: مجرّد تغيير الوجه من خارطة البدن، فإذا تغيّر موقع البصر من خارطة الجسم الأماميّة، حينئذٍ سوف يفتقد الشخص قابليّة البصر أمامه. لذلك، فإنّ النصّ لم يشأ أن يكتفي بمجرّد أن يفقد الإنسان حاسة بصره من موقعها المألوف، بل أراد - إضافة إلى ذلك - أن يوضّح أنّ تغيير خارطة الوجه قد تمّ من خلال رسم خريطة أخرى، هي: جعل الوجه في القفا، وهذا يعني أنّ الإنسان سوف يبصر الأشياء، إلّا أنّه لا يبصرها بنحوها الواقعي، بل يبصر ما هو خلفه و يترك ما هو أمامه.

فمثلاً إذا طُلب من الشخص أن يعبر من أحد الشوارع، حينئذٍ مادام وجهه من قفا، فسوف لا يبصر الشارع المطلوب عبوره، بل يبصر شارعاً خلفه لا حاجة إلى عبوره، فإذا

مشى إليه حينئذٍ فسيعبر شارعاً آخر يرجع به إلى الوراء. فإذا نقلنا هذه الحقيقة الحسية إلى حقائق الإسلام وموقف هذا الشخص منها، حينئذٍ سوف نستخلص بأن الشخص الذي طُمس وجهه سوف لن يهتدي أبداً، فكما أنه لا يستطيع عبور الشارع المطلوب بل يرجع إلى الشارع الذي أتى منه بعد أن طُمس وجهه. كذلك، لا يستطيع أن يصل إلى حقائق الإسلام أو الهدى.

و عليه، نجد أن هذه الصورة ردّ الوجوه على الأدبار تُعتبر مكملّة للصورة التي سبقتها (وهي طمس الوجه)، فصورة (طمس الوجه) معناها: عدم رؤية الحقائق، بغضّ النظر عن إمكانية الرؤية فيما بعد أو عدم ذلك، فالإنسان من الممكن في فترة من حياته ألا يبصر الحقائق ثم يسعفه الحظّ أن يبصرها فيما بعد، كما هو شأن كثير من الناس ممّن كانوا ضالّلاً ثم اهتدوا. ولكن النص لا يريد أن يقول بأن هؤلاء الأشخاص قد طُمت الوجوه منها في فترة خاصة، بل يريد أن يضيف إلى ذلك، أن هؤلاء سوف لن يُبصروا أبداً حتّى في الفترات اللاحقة، نظراً لأنّ أوجههم أصبحت في أقيتها، أي ليس بمقدورهم بعد الآن أن يهتدوا أبداً.

إذن: أمكننا الآن أن نتبين مدى أهمية هذه الصورة الحسية الذاهبة إلى أن المنحرفين الذين يصرون على محاربة الإسلام سوف يجعلهم الله تعالى ضالّلاً لا يبصرون الحقائق، ولا يهتدون إليها أبداً.

قوله تعالى: ﴿و يقولون طاعة فإذا برزوا من عندك بيّت طائفة منهم غير الذي تقول والله يكتب ما يبيتون فاعرض عنهم و توكل على الله وكفى بالله وكيلاً﴾^١.

الآية تتحدّث عن طائفة من المسلمين الضعاف إيماناً، أو المنافقين الذين يظهرون غير ما يبتنون، هذه الطائفة تعلن عن طاعتها لأوامر النبي صلى الله عليه وآله في دعوتهم إلى الجهاد، ولكنّها عندما تغادر مجلس النبي صلى الله عليه وآله تبيّت نوايا

أخرى هي : عدم ذهابهم إلى سوح الجهاد. وقد أمر الله تعالى النبيّ بأن يعرض عن هؤلاء مبيناً أنّه تعالى (يكتب) ما (تبيته) هذه الطائفة من معصية أو أمر الرسول صلى الله عليه وآله.

لكن : ما هي العناصر الصورية التي تضمّنتها هذه الآية الكريمة؟.

في الآية الكريمة صورتان : إحداهما قوله تعالى (بيّت طائفة منهم)، والأخرى : قوله تعالى (والله يكتب ما يبيّتون). وفي الواقع أنّ هذه العبارة الأخيرة (والله يكتب ما يبيّتون) تتضمّن الصورتين، صورة (كتابة الله تعالى) و صورة (التبّيّت)، فماذا تعني صورة (والله يكتب)، و صورة (ما يبيّتون)؟

الصورة الأولى (والله يكتب)، لو دققت النظر فيها لوجدت أنّها تتضمّن دلالة تقول عن الله تعالى أنّه (يكتب). والله تعالى لا يكتب، كما هو واضح لديك، لأنّه تعالى منزّه عن التجسيم أو الحدوث. فماذا تعني هذه الصورة إذن؟ الكتابة هنا (رمز) لشئ آخر، إنّها ترمز إلى أنّه تعالى سوف يحاسب هؤلاء الذين بيّتوا نوايا العصيان لأوامر الرسول صلى الله عليه وآله. فالكتابة هنا رمزٌ للمحاسبة، بل يمكنك ان تقول أيضاً : إنّها تعني (الكتابة) بواسطة، هي : العنصر الملائكي الموكل بكتابة حسنات الأعمال و سيئاتها. حينئذٍ تصبح الصورة مجرّد (رمز) للمحاسبة أو الكتابة الملائكية، وليس لكتابته تعالى ذاته.

و السرّ الفني لانتخاب هذه الصورة (الكتابة) يتمثل في أنّ الكتابة بما أنّها تقوم بعملية تسجيل للأعمال، حينئذٍ تصبح (وثيقة) تعرض على الإنسان عند المحاسبة، لتتّم القناعة لدى هذا الشخص أو ذاك بمشروعية الجزاء الذي ينتظره، أو لتكون ردّاً على من أنكر هذا العمل أو ذاك.

أمّا الصورة الثانية (يبيّتون)، فإنّ دلالة التبّيّت لغوياً هو : ما يدبره أو ينويه الإنسان ليلاً. فإذا أردنا أن نعرض هذه الدلالة على موقف الأشخاص الذين يقولون للنبيّ صلى الله عليه وآله (طاعة)، ولكنهم عندما يغادرون مجلسه، (يبيّتون) شيئاً آخر. فمعناه أنّهم يغيّرون أو يفكّرون بأمرٍ معاكس هو : عدم الطاعة، إلّا أنّ السؤال هو : هل أنّ الأمر ينحصر في الليل فحسب، بحيث لا يغيّر أو يدبر الشخص أموره إلّا في الليل ؟ إذا قلنا بهذه

الحقيقة، نكون حينئذٍ أمام تعبير علمي، وأما إذا قلنا بأنّ (التبَيُّت) هو (رمز) للأفعال التي يطرأ عليها التغيير، حينئذٍ نكون أمام تعبير صوري.

طبيعياً، إنّ كلاً من الاحتمالين وارد، إلّا أنّ كون هذه العبارة (صورة فنيّة) وليست تعبيراً مباشرة، يظلّ أقرب إلى الذوق الفنيّ لماذا؟ هناك أكثر من سرٍّ، من ذلك مثلاً: أنّ الإنسان لا يتحدّد زمن خاصّ بتفكيره وبمعالجته، ومدارسه للأمر، فقد يكون ذلك ليلاً وقد يكون نهاراً.... ومن ذلك أيضاً، أنّ الآية الكريمة قالت (إذا برزوا من عندك، بيّت طائفة منهم غير الذي تقول)، فهي تقرّر بأنّ تبَيُّتهم للثبّة يكون بعد خروجهم من مجلس النبيّ صلى الله عليه وآله. فهل أنّ خروجهم من مجلسه يتزامن مع الليل مثلاً؟ لا سبيل إلى معرفة ذلك.

وهذا يعني أنّ (التبَيُّت) - كما نحتمل فنياً - هو مجرد (رمز) فنيّ يشير إلى تبدّل الرأي أو تدبير مؤامرة... الخ. حيث أنّ (الليل) بسواده واختفاء الرؤية فيه يتناسب مع اختفاء المؤامرة أو التفكير السريّ الذي يمارسه الشخص بينه وبين نفسه. وبهذا يمكننا أن نتبيّن السرّ الفني وراء الصورة المشار إليها، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿إِنْ يَدْعُونَ مِنْ دُونِهِ إِلَّا إِنَاثًا وَإِنْ يَدْعُونَ إِلَّا شَيْطَانًا مَرِيدًا﴾^١

الصورة الفنيّة التي نواجهها في هذه الآية الكريمة، هي قوله تعالى: (إِنْ يَدْعُونَ مِنْ دُونِهِ إِلَّا إِنَاثًا) أي: إنّ المشركين يتعاملون مع عنصر هو (الأنثى) بحيث يعبدونها من دون الله تعالى. والسؤال هو: إنّ المشركين يعبدون أحجاراً ويعبدون الملائكة بزعمهم أنّهم بنات السماء. فما هي صلة (الإناث) بالأحجار أو الملائكة الذين وسهمهم الله تعالى بعبادتها؟ ثمّ هناك سؤال آخر: هل نحن أمام تركيب صوري (كالاستعارة مثلاً)؟ أم نحن أمام صورة ساخرة حيال هؤلاء المشركين؟ أم هل نحن أمام تعبير علمي أو مباشر يتحدّث بلغة لا دخل لتخيّلنا فيها؟

هذه الأسئلة تظلّ في غاية الأهمية، نظراً لطبيعة العبارة التي وردت في الآية الكريمة، ونعني بها عبارة (الإناث). فالأنثى بما هي منتسبة إلى العنصر البشري، ليست موضع عبادة عند المشركين. فلما ذا تقول الآية الكريمة : ما يعبد هؤلاء المشركون إلاّ إناثاً؟ من الطبيعي، أن الله تعالى لا يطلق على المشركين سمة غير واقعية. وإذا كان الأمر كذلك، حينئذٍ لابدّ أن تكون العبارة المذكورة صورةً تركيبيةً تعتمد على عنصر التخيّل البشري. أي : يخاطب البشر وفق العنصر التخيلي الذي ركّبه الله فيهم من أجل البلورة والتعميق والتوضيح للدلالات.

وهنا لابدّ من التساؤل جديداً : ما هو الدليل الفني على أنّ هذه العبارة (صورة) استعارية أو غيرها؟ ثمّ ما هي الدلالات التي تعبّر عنها هذه الصورة الفنية؟ قبل أن نجيبك عن التساؤل المذكور، دعنا نستمع إلى أقوال المفسّرين، فلعلّها تسعفنا على معرفة هذا الجانب.

المفسّرون تتفاوت وجهات نظرهم حول المقصود من عبارة (إنّ يدعو من دونه إلاّ إناثاً)، فهناك من يقول بأنّ المقصود من (الإناث) هو : الملائكة، لأنّ المشركين كانوا يعتقدون بأنّ الملائكة بنات السماء. وهناك من يذهب إلى أنّ المقصود منها هو «الأصنام»، لأنّ الأصنام قد صيغت أسماؤها بصيغة الإناث. وهناك من يذهب إلى أنّ المقصود منها هو أنّ الأصنام تتراءى أمام سدنتها في سمة الأنثى. وهناك من يذهب إلى أنّ المقصود منها هو (الأموات)، لأنّ الأنثى في تصوّر الجاهليين هي أرذل الأجناس، فتكون كالأموات من حيث عدم فاعليتها. وهناك من يذهب إلى أنّ الإناث ما دُمن يتّسمن بسمات الضعف، حينئذٍ فإنّ انعدام فاعليّتهن تكون مشابهة لانعدام فاعلية الأبحار أو الأصنام.

هذه هي وجهات النظر لدى المفسّرين.

ولك أن تسأل : أيّ هذه الأقوال أقرب إلى التذوّق الفني؟ ولك، أن تسأل من جديد : إذا افترضنا أنّ كلّ هذه الأقوال صائبة، فلماذا يخاطب الله تعالى المشركين من خلال أوهامهم و تصوّراتهم السخيفة؟ لماذا لم يخاطبوا مثلاً بسمات واقعهم الذهني، كأن يقال

لهم مثلاً: إنَّهم يعبدون ملائكة أو أحجاراً، بدلاً من مخاطبتهم بأنَّهم يعبدون إناناً؟
 إنَّ أمثلة هذه التساؤلات تضطرُّنا إلى توضيح جملة من الحقائق الفنيَّة المتَّصلة
 بتركيب الصورة. وهذا ما نحاول أن نقف عنده.

ينبغي أن نتبيَّن أولاً مدى صواب التفسيرات التي مرَّ ذكرها. في تصورنا أنَّ
 التفسيرين الأخيرين الذاهبين إلى وجود صلة بين ضعف الإناث و انحطاطهن، وبين
 ضعف الأصنام و انحطاطها فأمر يصعب الاقتناع به فنيّاً. سرّ ذلك، أنَّ الأصنام عديمة
 الفاعليَّة تماماً، ولذلك فإنَّ تشبيههن بالإناث يظلُّ غير صائب ذوقياً، لأنَّ الإناث يمكن
 فاعلية دون أدنى شكّ، والأصنام لا تملك أيَّة فاعلية، فلا وجه للتفسير المتقدّم.

وأما الرأي الذاهب إلى أنَّ الجاهليين يعبدون الملائكة و يعتقدون أنَّها بنات السماء،
 و لذلك فإنَّ المقصود من عبارة (الإناث) هو: أنَّ المشركين يعبدون الاناث، فأمر غير
 صحيح أيضاً من الوجهة الفنيَّة، لأنَّ الله تعالى لا يقرّ هؤلاء المشركين في معتقدهم بأنَّ
 الملائكة إناث، فكيف يقرّر بأنَّهم ما يعبدون من دون الله تعالى إلّا إناناً؟

إذن: التفسيرات المتقدمة لا تصلح للتفسير الفني، فماذا يبقى؟

يبقى التفسير الذي يقول بأنَّ المشركين قد سمّوا أصنامهم بأسماء انثوية، و التفسير
 الذي يقول: إنَّ الأصنام تتراءى لهم في مظهر انثوي. هذان التفسيران يصلحان لأن يكشفّا
 عن اسرار الصورة الفنيَّة التي تقول (إن يدعون من دونه إلّا إناناً)، وهو أمرٌ يحملنا على أن
 نوضّحه لك من الزاوية الفنيَّة.

أحسبك على معرفة بأنَّ عنصر (السخرية) يظلُّ واحداً من عناصر التعبير الفنيّ،
 بخاصّة إذا كان المخاطب معروفاً بسمّة التخلف الذهني و النفسي، بحيث تتناسب
 السخرية مع طبيعة الأفكار التي يصدر عنها المشركون. إنَّ هؤلاء المشركين يسمّون
 أصنامهم بأسماء الانثى، و يخيّل إليهم أنَّها - أي الأصنام - تتكلّمهم. و يمكنك أن تعترض
 قائلاً: لا يُعقل أنَّ المشركين يعتقدون بإمكان أن تتكلّم الأصنام ذات يوم. و لكن: هل
 يعقل أنَّ الأصنام المصنوعة من الحجر تملك جهازاً عقلياً؟ فإذا اعترض معترض يقول:
 لا يُعقل أنَّها تتكلّم، نجيبه قائلين: و هل يعقل أنَّها تعي و تفكر؟ الكلام هو جزء مترتب

على وجود الجهاز العقلي، فإذا كان المشركون يعتقدون بأن الأصنام (تعي)، حينئذٍ فإنّ (الكلام) ينبغي أن يكون موضع تقبّل لدى هؤلاء المنحطين عقلياً ونفسياً.

لكن حتّى مع هذا الافتراض، فإننا نحيلك إلى التفسير الآخر الذي يقول بأنّ الأصنام قد سُمّيت بأسماء انثوية، وحينئذٍ فإنّ المسوّغ الفنّي لأنّ يخاطبهم الله تعالى (أي المشركين) بكونهم يعبدون إناثاً، يظلّ موضع قبولٍ دون أدنى شك. لكن: لا نزال بحاجة إلى أن نوضّح السرّ الفنّي لمثل هذا التفسير، وصلته بعنصر السخرية.

إنّ الأصنام عندما تُسمّى بأسماء انثوية، فهذا يعني أنّ هناك علاقة بين هذه الأسماء الانثوية وبين الدوافع أو الأسباب التي تكمن وراء ذلك. طبعاً، ليس المهمّ أن نعرف تلكم الأسباب والدوافع، ولكن المهمّ هو أن نعرف أنّ النصّ القرآني الكريم قد استثمر هذا الجانب من التسمية الانثوية للأصنام، ليجعل من ذلك موضوعاً يحمل في طياته عنصر (السخرية) من هؤلاء المشركين ومن أصنامهم. إنّه يخاطبهم وفق الواقع الذهني والاجتماعي الذي يعيشونه. فما داموا يتعاملون مع أصنام تحمل أسماء انثوية (وهي عديمة الفاعلية بطبيعة الحال) حينئذٍ فإنّ مخاطبتهم من خلال عبادتهم لهذه الأصنام الانثوية، تظلّ مقرونة بجملة معانٍ، منها: أنّ كون الصنم (انثوي الاسم)، مع أنّ الأصل في الأشياء والظواهر تُصاغ - في الغالب - بصيغة الذكور. ومنها: أنّ الأنثى تقترب في تصوراتهم الذهنية المتخلّفة، بطابع الضعة أو العار. ومنها: أنّ الأنثى تابعة للرجل بحكم قواميّته عليها.

كلّ هذه الدلالات سوف يستحضرها المستمع في ذاكرته ليستخلص منها بأنّ المقصود من قوله تعالى (إنّ يدعون من دونه إلّا أناثاً) هو السخرية من هؤلاء المشركين، ومخاطبتهم من خلال تجارب وتصورات سلبية يمتلكونها حيال الأنثى، ولكنهم بالرغم من ذلك يتعاملون مع أصنام انثوية، يلتمسون منها شتى الحاجات ويدرّون لها بالتبعية.

إذن: كم هي درجة الخزي والهوان والانحطاط التي يصدر عنها هؤلاء المشركون؟ وكم تزداد درجة الخزي حينما يفقه هؤلاء المشركون واقع ما هم عليه؟ كم تتضاعف شدّتهم النفسية حينما يواجهون مثل هذه الآية التي فضحت درجة تخلفهم وتعطلّ

أذهانهم؟ وكم تتضاعف شدايدهم النفسية حين يجدون أنهم عاجزون عن نكران هذه الحقائق؟ وكم تتضاعف شدايدهم حينما لا يستطيعون أيضاً أن يتخلّوا عن مواقفهم المهينة الباعثة على السخرية. إنهم - ولا شك - سوف يحيون أشكالاً من الصراعات والتوترات التي تسببها مثل هذه الصورة الساخرة منهم.

أخيراً، أنّ الصورة الفنيّة الساخرة من المشركين (إن يدعون من دونه إلاّ اناثاً)، تظلّ القيمة الفنيّة لها غير منحصرة في عنصر السخرية فحسب، بل لأنّها تقترب بجمالية أخرى هي كونها أحد أشكال (الصورة التضمينية)، أو ما يُطلق عليها في اللغة البلاغية القديمة اسم (التورية)، فأنت عندما تسمع عبارة (الاناث) لا ينتقل ذهنك إلى معناها المألوف. أي الأنثى حقيقة، بل إلى ما استهدفه النصّ القرآني الكريم من الدلالة البعيدة، (أي : الصنم الانثوي)، حينئذٍ فإنّ انتقال ذهنك إلى هذه الدلالة الأخيرة، واستحضارك - في الآن ذاته - دلالتها المألوفة، ثمّ المقارنة بينهما، سوف يجعلك في تجربة تذوقية ممتعة، بخاصّة حينما تمتزج هذه التورية أو هذا التضمين بعنصر (السخرية)، وحتّى في حالة كون هذه الصورة (استعارة) مثلاً، أي أنّ النصّ يخلع على الأصنام صفات انثوية، ففي الحالين تتحسّس مدى جمالية الصورة التي تجعلك مستحضراً في ذهنك علاقات متنوعة بين الانثى وبين الأصنام التي يعبدونها، علاقات بين الانثى وبين الأسماء الانثوية التي خلعتها الوثنيون على أصنامهم. كلّ ذلك، يسهم - دون أدنى شكّ - في تفجير المتعة الفنيّة بال نحو الذي حدّثناك عنه.

قال تعالى : ﴿وَلَن تَسْتَطِيعُوا أَن تَعْدِلُوا بَيْنَ النِّسَاءِ وَلَوْ حَرَصْتُمْ فَلَا تَمِيلُوا كُلَّ الْمِيلِ فَتَظُنُّوهُنَّ كَالْمَعْلُوقَةِ وَإِن تَصْلَحُوا وَتَتَّقُوا فَإِنَّ اللَّهَ كَانَ غَفُوراً رَّحِيماً﴾^١
 فقال تعالى : ﴿مُذَبِّبِينَ بَيْنَ ذَلِكَ لَا إِلَى هَؤُلَاءِ وَلَا إِلَى هَؤُلَاءِ وَمَن يُضْلِلِ اللَّهُ فَلَن تَجِدَ لَهُ سَبِيلًا﴾^٢

١- النساء / ١٢٩.

٢- النساء / ١٤٣.

هاتان الآيتان تتضمن كل واحدةٍ منهما صورةً فنيّة. فإذا تأملت الآية الأولى وجدتها تتضمن (صورة تشبيهية)، هي قوله تعالى (فتذروها كالمعلقة). وإذا تأملت الآية الأخرى وجدتها تتضمن (صورة استعارية) هي قوله تعالى: (مذبذبين بين ذلك). الصورة الأولى تتحدّث عن المرأة، والصورة الأخرى تتحدّث عن المنافق. الصورة الأولى تتحدّث عن الرجل الذي يتزوَّج أكثر من واحدة فلا يميل إلى إحداهن ويجعلها كالمعلقة التي هي لا ذات زوج ولا أيم، كما يقول أحد المفسّرين. الصورة الأخرى تتحدّث عن المنافق الذي يتذبذب بين الكفر والإسلام لا هو ينتسب إلى الكافرين في إظهارهم الكفر حقيقة، ولا ينتسب إلى المؤمنين في إظهارهم الإيمان حقيقة.

وإذا تأملت هاتين الصورتين من جديد، لاحظت أنّ كل واحدةٍ بينهما تتناول موضوعاً لا علاقة له بالأخرى. فالصورة الأولى تتحدّث عن ظاهرة الزواج، والأخرى تتحدّث عن ظاهرة النفاق. إلّا أنّ ما يجمع بينهما هو: انتساب كلّ من الصورتين إلى تركيبة فنيّة متماثلة، هي: التعلّق والذبذبة. علماً بأنّ الأولى هي صورة تشبيهية والأخرى هي: صورة استعارية. لكنّهما - كما لاحظت - يصبّان في رافدٍ واحدٍ هو: التردد والتأرجح بين الشئين. لكن: لننتحذّ أولاً عن كلّ واحدةٍ من هاتين الصورتين.

إنّ الصورة الأولى (فتذروها كالمعلقة) تشبّه المرأة التي لا يميل إليها زوجها بالقياس إلى ميله لزوجته الأخرى، يشبّهما النصّ القرآني الكريم بالمرأة (المعلقة) التي لا هي تعدّ من النساء ذوات الأزواج، ولا من النساء فاقدات الأزواج، بل هي معلقة بين هذين الصنفين من النساء. وما يعيننا من هذا التشبيه، أي كونها معلقة بين هذين النمطين من النساء، ما يعيننا منه وهو: صورة (كالمعلقة). فماذا تستهدف مثل هذه الصورة؟ أو لنقل: ما هي الأسرار الفنيّة وراء تشبيه المرأة التي لا يميل إليها زوجها بـ«التعلّق» بين النساء المتزوَّجات وبين النساء فاقدات الأزواج؟ ولماذا اختيرت صفة «التعلّق» بين الشئين دون سواها من الصفات؟

إنّ المرأة المعلقة، لغوياً، تُطلق على من فقدت زوجها بحيث تصبح معلقة، لا هي بذات زوج ولا هي مطلقة، وعند المفسّرين هي - كما رأيت - تصبح معلقة، لا هي بذات

زوج ولا هي فاقدة الزوج. وفي الحالين، نجد أنّ تشبيه المرأة التي لا يميل إليها زوجها بالمعلّقة، إمّا بين المتزوجة والمطلقة أو بين المتزوجة وفاقدة الزوج، نجد هذا التشبيه يرصد أدقّ ما يمكن رصده بين الأشياء التي تحمل أوجه التشابه فيما بينها.

فإذا قلنا: إنّ المقصود هو تشبيه المرأة التي لا يميل إليها زوجها بمن هي لا ذات زوج ولا مطلقة، يكون التشبيه حينئذٍ في أتمّ مستوياته دقّةً، لأنّ غير المتزوجة والمطلقة تشتركان في كونهما بلا زوج، وكذلك إذا قلنا: إنّ المقصود هو تشبيهها بغير المتزوجة وبمن فقدت زوجها، لأنّ فاقدة الزوج تشترك مع غير المتزوجة بنفس السمة، ألا وهي: عدم الزوج.

بيد أنّ الأهمّ من ذلك هو: أن نلاحظ أنّ كون المرأة التي لا يميل إليها زوجها هي «كالمعلّقة»، تظلّ هذه الصورة هي المستأثرة بالاهتمام. لأنّ «التعليق» هو: شيء بلا قرار، فغير المتزوجة ينتظرها المستقبل مثلاً، والمطلقة قد ينتابها اليأس، فتكون كلّ من هاتين أخفّ وطأةً من (المعلّقة)، التي لا هي غير متزوجة ولا هي مطلقة، فتكون شدائدتها النفسية أكثر حجماً من غيرها، وهذا هو سرّ الجمال الفنّي في هذا التشبيه، خصوصاً إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ الشيء المعلق - كما لو كان معلقاً بين الأرض والسماء غير مستقرّ في المكان - يظلّ متأرجحاً لا قرار له، وهذا هو أشدّ الأذى كما هو واضح.

إنّ «التأرجح» الذي لاحظته بالنسبة إلى نمطٍ من السلوك الزوجي. ستلاحظه أيضاً قد ورد في تشبيه يتّصل بسلوك آخر هو سلوك المنافقين، حيث وصفهم النصّ القرآني الكريم بـ «التأرجح» أيضاً، ولكن عبر استعارة ممتعة هي: (مذبذبين بين ذلك، لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء). لاحظ هذه الاستعارة، تجدها قد توفّرت على سمةٍ هي: «التذبذب».

وهذه السمة تعني لغوياً: الشيء المعلق في الهواء، أو المضطرب في الهواء أو المتردّد، وكلّها تعني: «التأرجح»، أي: عدم الاستقرار في مكان. لكن إذا كان عدم استقرار الزوجة التي لا يميل إليها زوجها نابعاً من سلوك سلبيّ هو سلوك الزوج الذي لا يلتزم بمبادئ الله تعالى في مساواة النسوة، فإنّ عدم استقرار المنافقين ناجم أيضاً من

عدم الالتزام بمبادئه تعالى. مع ملاحظة أن الفارق هو: أن النفاق يجسّد سلوكاً، هو في أساسه تأرجح أو تردد بين المظهر الخارجي والداخلي بالنسبة إلى شخصية صاحبه، فيكون المنافق هو المجسّد للسلوك السلبي، بينما نجد التأرجح الذي طبع الزوجة لم ينجم بسبب سلوكها بل بسبب من الزوج.

لكن : خارجاً عن هذا الفارق، يعيننا أن نلفت نظرك إلى الأسرار الفنيّة لهذا التشبيه الذي يقرّر بأنّ المنافقين مذبذبون بين ذلك، لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء. ولنر ذلك. أولاً: ما هو المقصود من قوله تعالى (مذبذبين بين ذلك)؟ ثانياً: ما المقصود من قوله تعالى (لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء)؟ هل يقصد من عبارة (بين ذلك): أنهم مذبذبون بين الإيمان والكفر، و هل يقصد من عبارة «لا إلى هؤلاء، ولا إلى هؤلاء» أنهم لا ينتسبون إلى المؤمنين ولا ينتسبون إلى الكافرين؟ ونحن إذا عرفنا أن القرآن الكريم لا يكرّر شيئاً مترادفاً إلا من أجل دلالة خاصّة، أو إذا كنا نعرف أن القرآن الكريم لا يكرّر شيئاً مترادفاً بقدر ما يكون لكلّ تكرار دلالة تختلف عن الدلالة السابقة. إذا كنا نعرف ذلك، حينئذٍ ينبغي أن نتبيّن سرّ قوله تعالى (مذبذبين بين ذلك)، وقوله تعالى (لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء).

في تصورنا، أن العبارة الأولى: (بين ذلك) تستهدف لفت النظر إلى أنهم أساساً لا يحيون مستقرين ثابتين، أي: أن أحاسيسهم الداخلية منشطرة، متمزّقة، متوتّرة، لا توازن فيها. أمّا العبارة الثانية: (لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء) فتخصّص الواقع الخارجي الذي يواجهه هؤلاء المنافقون. إنهم (في داخلهم) متمزقون، منشطرون. و (في الخارج) لا هم مع المؤمنين في سلوكهم المطمئن، ولا مع الكافرين في سلوكهم الظاهر الذي لا يتخلّله التردّد، فالكافر، وإن كان متمزّقاً بسبب من كفره، ولكنّه غير متمزّق بسبب من تردّده، وهذا على عكس المنافق.

و يترتّب على ذلك أن الكافر يعتزل المؤمنين، ولا يواجه صراعاً مع سلوكهم، بينما نجد المنافق يواجه الصراع، نظراً لحرصه على أن يحقق مكاسبه من خلال التظاهر بسلوكهم، في حين أن أعماقه تخالف ظاهر سلوكه... إذن : عبارة (لا إلى هؤلاء ولا إلى

هؤلاء) تحمل دلالة مختلفة عن دلالة العبارة (مذبذبين بين ذلك)، حيث تشمل الأولى سلوكه الداخلي، وتشمل الثانية سلوكه الخارجي.

لكن ما هو الدليل الفني على ذلك ؟

لورجعنا إلى الآية الكريمة التي سبقت هذه الاستعارة (مذبذبين)، لوجدنا أنها تقول: «يخادعون الله و هو خادعهم، وإذا قاموا إلى الصلاة، قاموا كسالى يراؤون الناس ولا يذكرون... الخ».

لاحظ أن عبارة: (يخادعون الله و هو خادعهم) إنما هي معبرة عن الإحساس الداخلي للمنافقين، أي: أنهم فيما بينهم وبين الله تعالى يحيون أحاسيس خادعة وليست حقيقية، وهذا هو إحساسهم داخلياً حيث عبرت عنه عبارة (بين ذلك)، ولكنهم في مواجهتهم للناس بالنسبة إلى الصلاة نجدهم يراؤون الناس في صلاتهم بينماهم كسالى في الواقع. وهذا السلوك الأخير سلوك خارجي يتمثل في عملية الصلاة، مع أنهم كسالى في الواقع، وهدفهم من ذلك هو: كسب رضا الناس تحقيقاً لمطامعهم.

إذن: أمكنك الآن أن تدرك السرّ الفني في هاتين العبارتين اللتين تبدوان وكأنهما متكررتان، ولكنهما - كما لاحظت - تتناولان موضوعين مختلفين، أحدهما يجسد السلوك الداخلي للمنافق، أي: سلوكه مع الله تعالى، والآخر يجسد السلوك الخارجي للمنافق، أي: سلوكه مع الناس، حيث يكسل - في واقعه - عند الصلاة، ولكنه ينشط أمام الناس، تحقيقاً لمكاسبه.

أخيراً يتعين علينا ونحن نتحدث عن هذه الاستعارة الممتعة: (مذبذبين بين ذلك لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء). يتعين علينا أن نشير إلى أن صلة الصورة الاستعارية المذكورة بما قبلها من الآيات، تكشف عن التلاحم العضوي بين عنصر الصورة الفنية والعناصر الأخرى من النص. فقد لاحظت أن السرّ الفني وراء التفسير الذاهب إلى أن المقصود من عبارة (لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء) هو السلوك الخارجي للمنافق.

إنّ ملاحظتك لهذا السرّ الفني لم تتوضّع إلّا من خلال رجوعك إلى آية قرآنية سابقة (يخادعون الله و هو خادعهم، وإذا قاموا إلى الصلاة قاموا كسالى يراؤون الناس، ولا

يذكرون الله إلا قليلاً).

و هذا يعني أنَّ الصورة الاستعارية المذكورة، ترتبط عضوياً بالعناصر الأخرى من النصّ، وهذا ما يكشف عن مزيدٍ من الجمالية والإمتاع الفني، بخاصّةٍ إذا وجدنا أنَّ هناك تناسقاً هندسياً بين جزئيات الصورة الاستعارية، وبين جزئيات الآية التي سبقتها، فأنت تجد أنَّ عبارة (يخادعون الله وهو خادعهم) تقابلها هندسياً عبارة (مذبذبين بين ذلك)، و تجد أنَّ عبارة (وإذا قاموا إلى الصلاة قاموا كسالى) تقابلها هندسياً عبارة (لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء).

و من الواضح أنَّ مثل هذا التقابل الهندسي بين الخطوط التي صيغت الاستعارة من خلالها، وبين الخطوط التي تضمنتها الآية السابقة عليها. مثل هذا التقابل، يضحّم ويثري و يوسّع من دائرة الإمتاع الفني، بالنحو الذي أوضحناه.

سورة المائدة

قال تعالى: ﴿من قتل نفساً بغير نفسٍ أو فسادٍ في الأرض فكأنما قتل الناس جميعاً ومن أحياها فكأنما أحيا الناس جميعاً...﴾^١

نواجه هنا تشبيهاً مصحوباً بمزيدٍ من الإمتاع الفني. هذا التشبيه يقول: من يقتل نفساً بغير ذنب فكأنما قتل الناس، ومن أحيا نفساً فكأنه أحيا كلَّ الناس. وأظنك تتساءل: كيف يمكننا أن نتصور أن قتل شخص واحد يشبه قتل الناس جميعاً، وأن إحياء شخص يشبه إحياء الناس جميعاً؟ وجه التساؤل هو: أن القرآن الكريم عندما يقدم تشبيهاً أو أية صورة فنية، فهو لا يبالغ فيها ولا ينطق بغير الحقيقة بعكس التشبيهات أو الصور التي يصوغها الأدباء، حيث تطبعها المبالغة أو الوهم. إذن: عندما يقدم القرآن الكريم هذه الصورة التي تشبه قتل أو إحياء شخصٍ بقتل أو إحياء كلِّ الناس، حينئذٍ لابد أن ترتكن إلى ما هو (واقع)، إلى ما هو حق، وإذا كان الامر كذلك، فما هي السمة الواقعية أو الحقيقية لهذا التشبيه؟

هنا نذكرك بصورة (تمثيلية) سبق أن حدثناك عنها هي قوله تعالى: (و لكم في القصص حياة يا أولي الألباب)، حيث أوضحنا في حينه، أن عملية القتل - من خلال القصص - تصبح حائزاً من الاستمرارية في محاربة القتل، بحيث إذا عرف من يهمل بقتل أحد الناس بأنه يُقتل أيضاً، فحينئذٍ سوف لن يمارس القتل، وبهذا يحافظ على حياة

الناس، فيكون القصاص (حياةً) للناس، في ضوء الحقيقة المشار إليها. وهذا هو رسم الواقع - بالرغم من كونه صورة تمثيلية لا واقعية. لكن: ما هي علاقة هذه الصورة التمثيلية بالصورة التشبيهية التي نحن في صددنا؟

إنَّ ما نعتزم توضيحه هنا، هو: إنَّ القتل إذا كان من أجل الحق، كالقصاص أو نتيجة فسادٍ يشيعه المقتول، حينئذٍ فإنَّ قتله يكون حياةً للآخرين. بصفة أنَّ المفسد - إذا قُتل - سوف يمنع من إشاعة الفساد، فيكون حياة للناس، سواء كانت حياة معنوية (كالأمن النفسي من الشرور التي يُسببها المفسد في الأرض) أو كانت حياة حسيَّة، كالأمن الفعلي من القتل الذي يتهدِّدهم بواسطة المفسد، لكن: إذا كان القتل بغير حق، فستكون النتيجة معكوسة، أي: يكون قتل النفس قتلاً للناس، وبالمقابل: يكون إحياء النفس إحياءاً للناس كما نصَّ التشبيه الذي نحدثك عنه (من قتل نفساً بغير نفس أو فساد في الأرض فكأنما قتل الناس جميعاً، ومن أحياها فكأنما أحيا الناس جميعاً).

ولعلَّه بعد، لم تتضح الصورة أمامك بجلاء. فإذا كنت قد عرفت أنَّ قتل النفس بحق (كما لو كانت مفسدةً في الأرض)، سوف تسبب حياةً للناس، إذن: أليس العكس هو الصحيح؟

أي: أليس قتلها بغير حقٍّ (قتلاً) للناس، مادام قتلها بحقٍّ حياةً للناس؟ لنوضح ذلك بجلاء أكثر.

عندما تقتل نفساً بغير حقٍّ، حينئذٍ سوف تتسبب في إشاعة مثل هذه الجريمة لدى الآخرين، وذلك من خلال العدوى الاجتماعية أو التقليد الاجتماعي، حيث يسري هذا التقليد أو العدوى، لدى غيرك من الناس. والعكس هو الصحيح أيضاً، فأنت حينما تنقذ نفساً من القتل، حينئذٍ فإنَّ العدوى الاجتماعية أو التقليد الاجتماعي يأخذ نصيبه الإيجابي في هذه العملية، بحيث تتسبب في إشاعة مثل هذا السلوك الإيجابي لدى الآخرين، فيسرع كلُّ واحدٍ منهم إلى عملية إنقاذ مماثلة، فيكون عملك بمثابة إحياء للآخرين المهددين بالقتل أو بغيره من شدائد الحياة.

وهذا، إذا أخذنا الصورة التشبيهية المذكورة في دلالتها الحسيَّة المرتبطة بحياة

الناس وموتهم.

لكن - كما تعرف ذلك بوضوح - أنَّ الصورة الفنيَّة تشعُّ بأكثر من دلالة واحدة. فإذا كان هذا التشبيه قد جعلك تستخلص منه هذه الدلالة المرتبطة بحياة الناس أو قتلهم، فإنَّه - أي التشبيه - يجعلك في الآن ذاته مستخلصاً لدلالات أخرى. ومن هذه الدلالات : ترتب الثواب أو العقاب على عملية القتل أو الإحياء، بمعنى : أنَّ القاتل للنفس بغير حقٍّ سوف يتحمَّل مسؤولية القتل الذي يحصل من الآخرين، نتيجة التقليد أو العدوى المشار إليها، وأن المحيي للنفس سوف يحصل على الثواب الجمعي ممن أحيوا الناس، بصفته سبباً للعملية المذكورة، أي : بصفته قد سنَّ سنَّةً صالحة يقتدي الآخرون بها.

ومن الدلالات الأخرى التي يمكنك أن تستخلصها من التشبيه المذكور، هي : القتل أو الإحياء في دالتيهما العباديتين، مضافاً إلى دالتيهما الحسينيين. وهذا ما أشار الإمام الصادق عليه السَّلام إليه عندما أوضح بأنَّ أفضل الممارسات هي إنقاذ الإنسان من الضلال، أي : أنَّ من أنقذ نفسه من الضلال إلى الإيمان فكأنَّه أنقذ الناس جميعاً، ومن أضلَّ نفسه فكأنَّما أضلَّ الناس جميعاً، سواء أكان الإنقاذ أو الإضلال في صعيد السلوك، أو صعيد الثواب و العقاب. ففي مستوى السلوك : إذا قدَّر لك أن تحيي نفسك من الضلال، حينئذٍ تكون قد سننت سنَّةً صالحة يقتدي بها الآخرون، حيث إنَّ الآخر نفسه سوف ينقذ سواء أيضاً، وهكذا. وفي مستوى الجزاء : سترتب ثواب الجميع على عملك المشار إليه. إذن : جاء هذا التشبيه (من قتل نفساً بغير نفس أو فساد في الأرض فكأنَّما قتل الناس جميعاً، ومن أحيها فكأنَّما أحيها جميعاً) مصحوباً بجملة من الأسرار الفنيَّة الممتعة، حيث تضمَّن أكثر من دلالة، وحيث أفصح عن أشدَّ الحقائق خطورةً، ونعني بها : الآثار الاجتماعيَّة والأخروية التي تترتب على سلوك واحد هو : القتل لنفس أو الإحياء لنفس، أو الإنقاذ لنفس من الضلال أو العكس، حيث تنسحب خطورة مثل هذا السلوك ليس على صعيد فردي و دنيوي فحسب، بل على صعيد الناس جميعاً، و على صعيد الجزاء الأخروي، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿فَتَرَى الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ مَرَضٌ يُسَارِعُونَ فِيهِمْ يَقُولُونَ نَخْشَى أَنْ تُصِيبَنَا دَائِرَةٌ فَعَسَى اللَّهُ أَنْ يَأْتِيَ بِالْفَتْحِ أَوْ أَمْرٍ مِنْ عِنْدِهِ فَيُصْبِحُوا عَلَى مَا أَسْرَوْا فِي أَنْفُسِهِمْ نَادِمِينَ﴾^١

هذه الآية تتحدّث عن المنافقين، و تتحدّث عن اليهود وغيرهم من أعداء الإسلام، ممن نهى الله تعالى عن موالاتهم واتّخاذهم أولياء لهم.

إنّها تتحدّث عن المنافقين الذين اتّخذوا أعداء الإسلام أولياء لهم، بحجّة أنّهم - أي اليهود وغيرهم من الأعداء - من الممكن ذات يوم أن ينتصروا فيصيب المنافقين الأذى منهم. هذا الموقف من المنافقين، قد رسمه النصّ القرآني الكريم من خلال صورة رمزية أو استعارية أو تمثيلية، هي قوله تعالى (في قلوبهم مرض).

إنّ المرض - كما هو واضح لديك - يُطلق عادةً على المرض الجسمي، وكذلك (النفسي) و (العقلي)... الخ، إلّا أنّ القرآن الكريم نقل أولاً: الدلالة الجسمية إلى دلالة نفسية، فخلع سمة (المرض) على ما هو (نفسى)، مشيراً بذلك إلى الاختلال أو الاضطراب الذي يصيب النفس الإنسانية، ثمّ نقل ما هو نفسي و خلعه على جارحةٍ محدودةٍ هي (القلب)، فقال تعالى (في قلوبهم مرض). وبهذا النقل الفنّي لكلّ من (المرض) و (القلب)، قدّم لنا صورةً فنيّةً مزدوجة، أي الازدواج بين عبارتي (المرض) و (القلب) بصفة أنّ كلّاً منهما رمزٌ أو استعارة أو تمثيل لشيء آخر غير دلالتهما اللغوية. أمّا (المرض) فقد عرضنا مدى دلالتة النفسية. و أمّا القلب فهذا ما نعرض له الآن.

إنّ «القلب» موقع عضوي من الجسم، و المرض الجسمي يصيب أحد المواقع. فالقلب - بصفته العضوية - قد يصيبه المرض العضوي. لكن : ما تجدر ملاحظته هنا أنّك تجد أنّ النصّ القرآني الكريم و قد سلخ كلّاً من القلب و المرض دلاليتهما العضويتين، وأكسبهما دلالتين نفسيّتين - كما قلنا، إنّما صنع ذلك فلاّنّ الموقع العضوي للقلب، دون سواه من أعضاء البدن، يحمل دلالة خاصّة، أو لنقل : إنّ الموقع العضوي للقلب (من حيث

وظائفه) يحتلّ أهميّة تختلف عن سواها من الأعضاء.

فالسمع والبصر مثلاً يحتلّان موقعاً عضوياً مهماً أيضاً. (كما هو ملاحظ في آيات كريمة تشير إلى السمع والبصر والفؤاد) وكونها مسؤولة عن تصرفات الإنسان، إلّا أنّك تلاحظ بأنّ (القلب) يفوق البصر والسمع أهميّة، لماذا؟ السبب واضح، وهو: أنّ القلب هو مركز الحيوية للجسم، إنّهُ مركز الحركة، النبض، الاستمرارية، وحينئذٍ فإنّ إكسابه حيوية نفسية - من خلال أهميّة حيويّته العضوية - يظلّ حاملاً لمسوغاته الفنية دون أدنى شكّ. وبالرغم من أنّ (المخ) مثلاً هو الجهاز الذي ينطلق منه الإدراك، إلّا أنّ (الوجدان) أو (المشاعر) في تفاعلاتها مع الجهاز الإدراكي، تظلّ هي البؤرة التي يتحدّد من خلالها سلوك الإنسان. ولذلك يظلّ القلب هو البؤرة التي يتحدّد سلوك الإنسان من خلالها.

والآن: إذا أدركت هذه الأهميّة للقلب (من حيث صلته بوجدان الشخص)، ووصلت ذلك بظاهرة «المرض النفسي» الذي يصيب الوجدان، حينئذٍ أمكنك أن تدرك بوضوح، أنّ النص يريد أن يقول: إنّ في وجدان المنافق لمرضاً وجدانياً، أي: أنّ وجدانه لا يتحرّك بالنحو السليم، بل هو مختلّ، مضطرب، غير متوازن. ولأنّه كذلك، نجده يسلك سلوكاً شاذّاً هو: الموالاة لأعداء الله تعالى، لماذا؟ لأنّه يخيّل إليه - بسبب المرض النفسي المذكور - أنّ الأعداء من الممكن أن ينتصروا ذات يوم، فيصيبه أذاهم.

لكن: أمثلة هذا التصرّو المريض (بسبب من عدم سلامة الجهاز النفسي للمنافق) قد ردّها النصّ القرآني الكريم، حينما عقّب على تصورات المنافقين قائلاً (عسى الله أن يأتي بالفتح أو أمرٍ من عنده فيصبحوا على ما أسروا في أنفسهم نادمين). أي: أنّ النصر بيد الله تعالى، حيث إنّ بمقدوره تعالى أن ينصر المسلمين - وليس أعداءهم كما خيّل للمرضى المنافقين - وحينئذٍ يندم هؤلاء المنافقون على تصوراتهم المشار إليها. وهكذا نجد، أنّ الصورة الفنيّة (في قلوبهم مرض) جاءت في تركيبة رمزيّة تشعّ بدلالات في غاية الإمتاع الفني، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى ﴿وَإِذَا جَاءَ وَكُم قَالُوا آمَنَّا وَ قَدْ دَخَلُوا بِالْكَفْرِ وَ هُمْ قَدْ خَرَجُوا بِهِ وَ اللَّهُ

أعلم بما كانوا يكتُمون * و ترى كثيراً منهم يسارعون في الإثم و العدوان و أكلهم السحت لبئس ما كانوا يعملون^١.

في هذا النصّ القرآني الكريم ثلاث استعارات، هي قوله تعالى (و قد دخلوا بالكفر وهم قد خرجوا به) و قوله تعالى (يسارعون في الإثم و العدوان) و قوله تعالى (و اكلهم السحت).

إنّ هذا النصّ يحدثنا عن سلوك المنافقين في زمن النبيّ صلى الله عليه و آله. و النفاق - كما تعرف بوضوح - هو إظهار الإيمان و كتمان الكفر. النصّ القرآني الكريم يعرض لنا هنا حقيقة النفاق، و يعرض نماذج من سلوك المنافقين. أمّا حقيقة النفاق فهي إنهم إذا جاءوا إلى المؤمنين قالوا: آمنا، ولكنهم في الواقع دخلوا بالكفر و خرجوا به، دخلوا بالكفر حينما قالوا للمؤمنين: آمنا، و هم غير مؤمنين بقولهم، و خرجوا بالكفر من عند المؤمنين لأنّ أعماقهم تخالف أفواههم.

هذه الحقيقة التي عرضها النصّ القرآني الكريم من المنافقين، جاءت في تركيب صوري فنيّ هو: الاستعارة القائلة (و قد دخلوا بالكفر و هم قد خرجوا به). و الاستعارة تتمثل في هذه العبارة في عملية الدخول بالكفر و الخروج به، أي: أنّ النصّ خلع صفة (الدخول) و (الخروج) على ظاهرة الكفر. خلع صفة حسّية حركية - (أي: صفتي الدخول و الخروج) - على ظاهرة فكرية هي الكفر. و المهم هو: ملاحظة هذه الإعارة لصفتي الدخول بالكفر و الخروج به. و هنا يتساءل: ما هو السرّ الفنيّ لجعل (الدخول و الخروج) صفتين للكفر؟ و لماذا لم ينتخب صفات غير هاتين العمليتين (الدخول و الخروج)؟

لاحظ أولاً أنّ الآية الكريمة أوضحت بأنّ المنافقين عندما يقولون للمؤمنين (آمنّا)، فإنّما قرنت هذا القول في حالة خاصّة هي: (المجيء إلى المؤمنين). لاحظ من جديد قوله تعالى (و إذا جاءوكم قالوا آمنّا). فإنّ: عند مجيئهم يقولون «آمنّا»، و المجيء هو «الدخول» إلى مقرّ المؤمنين، و حينئذٍ فإنّ مجيئهم أو دخولهم على المؤمنين قد اقترن

بمجيء أو بدخول (الكفر) مع المنافقين، لأنهم في الواقع لم يدخلوا بالإيمان حقيقةً، بقدر ما دخلوا بالكفر حقيقة، وهذا ما يفسر لنا سبب كون الآية الكريمة قد (استعارت) هنا صفة (الدخول بالكفر) ماداموا قد دخلوا على المؤمنين.

وكذلك حينما استعارت الآية الكريمة صفة (الخروج بالكفر) لأنّ المنافقين حينما يخرجون من مقر المؤمنين يكونون قد خرجوا بالكفر أيضاً، حيث إنّ قولهم (آمناً) عند الدخول لم يكن واقعياً، وحينئذ يكون الخروج منهم غير واقعي بطريق أولى، لأنهم عندما يخرجون يكونون قد عادوا إلى واقعهم النفسي وهو الكفر.

وهكذا نجد، كيف أنّ صفة (قد دخلوا بالكفر، وهم قد خرجوا به) قد استعارها النصّ القرآني الكريم، نظراً للسياق الذي وصف عملية الدخول على مقرّ المؤمنين والخروج من مقرّهم، فيكون دخول الكفر وخروجه متناسباً مع البعد المكاني الذي تتمّ من خلاله ملاقة المنافقين مع المؤمنين.

ولنتجه الآن إلى الاستعارة الثانية، حيث عقّب النصّ القرآني الكريم على سلوك المنافقين المذكور، عقّب عليه قائلاً: (و ترى كثيراً منهم يسهرون في الإثم والعدوان). الاستعارة هنا، تتمثل في عبارة (يسهرون في الإثم والعدوان).

ولعلك تلاحظ أنّ هذه الاستعارة أيضاً قد خلعت صفة حركية على ما هو نفسي. بل أنّها استعارت نفس حركة (المشي) التي لاحظتها بالنسبة إلى الاستعارة التي سبقتها. الاستعارة السابقة قالت: إنّ المنافقين يدخلون بالكفر على المؤمنين ويخرجون بالكفر منهم، أمّا الاستعارة الحالية فتقول: إنّ المنافقين يسهرون في الإثم والعدوان وأكل السحت. إنهم يتحرّكون في رحلة من الكفر والإثم والعدوان، ويخرجون به في علاقاتهم مع المؤمنين.

إذن: هناك حركة مشتركة هي (المشي) عند المنافقين، إنهم يمشون إلى المؤمنين بالكفر و يرجعون منهم بالكفر، ثمّ هم (يسرعون) في المشي.

نحو ماذا؟ نحو الإثم والعدوان وأكل السحت. لكن: ما هو الفارق بين كونهم (يسهرون) نحو الإثم والعدوان... الخ، وبين كونهم يدخلون بالكفر ويخرجون به دون

أن يكون الدخول و الخروج مطبوعاً بسمه السرعة ؟ و لماذا يتسم مشيهم نحو الإثم والعدوان بالمسارعة ؟ هنا يكمن السرّ الفني في هاتين الاستعارتين، فما هو السرّ؟ إن إضفاء (المسارعة في المشي) إلى الإثم والعدوان و أكل السحت، تعبير واضح عن درجة الانحراف الذي يطبع المنافقين. إن تعاملهم مع الإثم والعدوان، و مطلق الانحراف لا يتسم بكونه عادياً، بل أنه يجسّد أعلى درجات الانحراف، بدليل أنهم (يسارعون) إلى الانحراف، يمشون إليه بسرعة، يتلهفون إليه بشدة. إنهم على العكس تماماً من المؤمنين الذين يصفهم الله تعالى باستعارة تقول (يسارعون في الخيرات)، فبقدر ما يسارع المؤمنون في الخيرات نجد أن المنافقين يسارعون في الانحراف، في الشرور : مثل الإثم، العدوان، أكل السحت.

هنا ينبغي أن نلاحظ أن النصّ قد انتخب ثلاث سمات انحرافية للمنافقين، و هي : الإثم، العدوان، أكل السحت. (أمّا أكل السحت) فهو استعارة ثالثة في هذا النصّ، نحدّثك عنها بعد قليل، و هي تعني : أكل الشيء المحرّم، و اما الإثم فهو مطلق الانحراف، و أمّا العدوان فهو الانحراف المصحوب بظلم الآخرين، في حين أن أكل الحرام مختصّ بظلم ماليّ هو : الرشوة أو غيرها من أشكال التعامل الماليّ المحرّم.

و يعيننا أن نلفت نظرك إلى أن انتخاب هذه السمات الانحرافية تظلّ مرتبطة بسلوك المنافق من حيث كونه واحداً من أنماط الشخصية المنحرفة، طالما تعرف بوضوح أن أمراض الشخصية متنوعة، فالسرقة، و العدوان و تناول الكحول و المخدرات... الخ، تمثّل سماتٍ يختصّ بها منحرف دون آخر، و قد تشترك سماتان أو أكثر في شخص. لكن لكلّ شخصية منحرفة سمات تتمركز حول بؤرة محدودة، و منها سمة (النفاق) التي تحوم على إظهار، غير ما هو في الباطن، بحثاً عن المكتسبات الاقتصادية و المواقع الاجتماعية وغيرها.

و يمكنك أن تربط بين شخصية المنافق التي تبحث عن مكتسبات اقتصادية و اجتماعية، و بين كونها تسارع في الإثم و العدوان و أكل الحرام. أمّا أكل الحرام فمن الواضح بمكان كبير من حيث علاقته بالمكسب الاقتصادي، و أمّا العدوان، فهو تعبير

واضح أيضاً عن الرغبة الحادة إلى المال وإلى الموقع الاجتماعي أيضاً، حيث أنه سلوك خاص في الحصول على المال والموقع، فما دام المال أو الموقع لا يحصل بطرقه المشروعة، فحينئذٍ يمارس المنحرف وسائل أخرى كالقوة أو الخداع وغيرهما من أجل الحصول على المال أو الموقع، فيكون المنافق حينئذٍ (عدوانياً) كما وصفه النصّ القرآني الكريم.

أما الإثم بصفته مطلق الانحراف، فقد خلعه النصّ على المنافقين - كما نحتمل ذوقياً وفنياً - من حيث كونه عنواناً أو جذراً نفسياً يترك فيه كلّ المنحرفين، كفاراً ومنافقين وفسقة... الخ، ولذلك تلاحظ أنّ النصّ جعل هذه السمة في المقدمة، حيث وصفها بالعدوان، ثمّ بأكل السحت. وهذه السمة الأخيرة (أكل السحت) بصفتها أهم معلّم لهؤلاء المنافقين، ختم بها النصّ حديثه عن سمات المنافقين، من حيث ارتباطها بالمكسب الاقتصادي الذي يظلّ واحداً من أبرز البواعث إلى النفاق في تلك الحقبة المعاصرة لرسالة الإسلام.

اخيراً: نحدّثك عن الاستعارة الثالثة في النصّ القرآني الكريم. وهي قوله تعالى (وأكلهم السحت). ترى: ما هي الاستعارة هنا؟ الاستعارة هنا هي (الأكل)، أما (السحت) فهو الحرام من المال، أو الرشوة بخاصة أو سواها من موارد خاصة ذكرها المفسّرون على تفاوت فيما بينهم، إلّا أنّ كونها (رمزاً) للرشوة في الحكم، يظلّ هو المرجّح عند المفسّرين. لكن: ما نحرص على إبرازه هنا، هو: أن نلفت نظرك إلى أنّنا في الواقع أمام صورة فنيّة مزدوجة تتركّب من الاستعارة والرمز. أمّا الاستعارة فواضحة، وهي (الأكل) حيث خلع النصّ على أخذ المال على الحكم، سمة (الأكل)، وقد سبق أن أوضحنا - عند حديثنا عن صور استعارية سابقة - سرّ الاستعارة التي تخلع على أخذ المال بغير حقّ سمة (الأكل) نظراً للرابطة بين المال وبين الإفادة منه في إشباع أشدّ الحاجات الحيويّة لدى الإنسان.

لذلك، لا نحدّثك بجديد عن هذه الاستعارة، وإنّما نلفت انتباهك على صلة هذه الاستعارة بالصورة الفنيّة الأخرى (السحت)، حيث قلنا: إنّ هذه الصورة هي (رمز) لشيء.

آخر، فما هو هذا الشيء؟

النصوص اللغوية تقول: بأنّ (السحت) هو: استئصال الشيء، وتشير إلى أنّ المعدة التي لا تشبع تطلق عليها السمة المذكورة؟ وهذا يعني أنّ (السحت) يرمز هنا إمّا إلى المال المستأصل أساساً بحيث لا يعود بنفع أبداً على صاحبه، وإمّا يرمز إلى ماله صلة بمن يأكل ولا تشبع معدته، حيث لا فائدة من الأكل، ففي الحالين نواجه رمزاً مكثفاً غنياً بالأسرار الفنيّة المدهشة.

إنّ الدهشة الفنيّة التي ندعوك إلى التأمل فيها بدقّة هي: أنّ هذا الرمز (السحت) قد استخدم بصورة ازدواجية أيضاً، فقد نقل النصّ دلالتة اللغوية التي هي (الاستئصال) إلى رمز آخر هو (الأكل) من دون شيع، حيث قلنا: إنّ من جملة استخدام هذه العبارة هو أنّها تطلق على من لا تشبع معدته من الأكل. وهنا ينبغي أن نلاحظ معنى (ازدواجية) الرمز، حيث قال النصّ (وأكلمهم السحت)، أي أنّه ربط بين (الأكل) الذي هو (استعارة) للمال المأخوذ بغير حقّ، فجعل هذه الاستعارة في الوقت نفسه (رمزاً) لمن يأكل ولا يشبع، فجاءت الصورة (مزدوجة) من جانبيين، فهي تجمع بين الاستعارة والرمز من جانب، ثمّ تجمع بين الرمزین اللذين أوضحناهما من جانب آخر.

وإذن: كم تبدو هذه الصورة - على بساطتها - مدهشة، ومعجزة فنيّاً. هذا ما يحملنا على أن ندعوك جديداً للتأمل فيها، حتّى تستكشف مدى أسرارها المدهشة، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿وَقَالَتِ الْيَهُودُ يَدُ اللَّهِ مَغْلُولَةٌ غُلَّتْ أَيْدِيهِمْ﴾^١

لو تأملت هذه الصورة الفنيّة، لوجدت أنّها تنطوي على استعارة تبدو وكأنّها كلام شائع على ألسنة الناس، بخاصة أنّها وردت على لسان اليهود، ممّا يعني أنّ الاستعارة هي ليست من كلام الله تعالى، بل هي من كلام اليهود، فيما نقله الله تعالى إلى المستمع.

لكن، ينبغي أن تضع في ذهنك، أن النقل لكلام الآخر على قسمين، أحدهما هو: أن ينقل لك شخص كلاماً بنصّه دون أي تغيير في صياغته، والآخر هو: أن ينقل لك كلاماً بالمعنى، أي ينقل لك محتوى كلامه بعد أن يصوغه بصياغته الخاصة، لاحظ مثلاً في سورة الجن، كيف ان النصّ القرآني الكريم، ينقل حيث قالوا: ﴿إِنَّا سَمِعْنَا قرآنًا عجبًا * يَهْدِي إِلَى الرشدِ﴾^١ ولكن النصّ القرآني الكريم في سورة الأحقاف ينقل لنا محاوره الجن بهذا النحو ﴿إِنَّا سَمِعْنَا كتابًا أنزل من بعد موسى مصدّقًا لما بين يديه يَهْدِي إِلَى الحقِّ... إلخ﴾^٢.

لاحظ في المحاوره الأولى ذكر النصّ عبارة «قرآنًا عجبًا»، ولكنّه في المحاوره الأخرى ذكر عبارة (كتابًا)، فذكر عبارة (الكتاب) بدلًا من (القرآن)، وحذف الصفة (عجبًا)، وأضاف إليها عبارات أخرى لم ترد في المحاوره الاولى، وهذا يعني أن النصّ القرآني الكريم لا ينقل دائماً نصّ المحاورات بل ينقل معناها، كما لا ينقل تمامها، بل ينقل ما يتناسب مع الموقف أو الموضوع أو السياق الذي وردت المحاوره فيه، في هذه السورة الكريمة أو تلك.

وقد تسأل قائلاً: لماذا لا ينقل النصّ القرآني الكريم نفس المحاوره التي تجري بين الناس أو الملائكة أو غيرهم؟ هناك جملة من الأسرار الفنيّة، نعرضها لك تبعاً لتبَيّن السبب في عدم نقل المحاوره بين الناس بنصّها.

منها: أن اللغة تختلف من جنس إلى آخر، فلهذا الملائكة والجنّ غير لغة البشر. ومنها: أن اللهجات مختلفة أيضاً في صعيد اللغة الواحدة.

ومنها: أن كلام البشر يختلف بعضه مع الآخر، فقد يتكلمون بمعنى واحد ولكنهم يصوغون الكلام بصياغة تتفاوت من واحدٍ لآخر، أو جماعة إلى أخرى، فمثلاً إذا قدر لك أن توجه سؤالاً إلى مجموعة من الناس قد اجتمعوا في قاعة خاصّة، وتخطبهم قائلاً: هل

١- الجن / ٢- ١.

٢- الأحقاف / ٣٠.

تَحْبُونَ أَنْ نَلْقَى عَلَيْكُمْ مُحَاضِرَةً عَنْ بَلَاغَةِ الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ؟ حِينَئِذٍ سَتُوجَاهُ أَجُوبَةٌ مُتَمَاثِلَةٌ فِي الْمَعْنَى، أَلَا أَنْ كُلَّ وَاحِدٍ أَوْ جَمَاعَةٍ مِنَ الْحَاضِرِينَ يَصُوغُ جَوَابَهُ بِصِيَاجَةٍ خَاصَّةٍ، كَأَنْ يَقُولَ أَحَدُهُمْ أَوْ جَمَاعَةٌ مِنَ الْحَاضِرِينَ: نَعَمْ (نَرْغَبُ فِي ذَلِكَ)، وَيَقُولُ آخَرُ: بَلَى، نَحِبُ ذَلِكَ، وَيَقُولُ ثَالِثٌ: نَحْنُ نَمِيلُ إِلَى مِثْلِ هَذِهِ الْمُحَاضِرَةِ، وَيَقُولُ رَابِعٌ: كُلُّنَا يَرِيدُ الْإِسْتِمَاعَ إِلَى مُحَاضَرَتِكُمْ فِي بَلَاغَةِ الْقُرْآنِ. وَيَكْتَفِي خَامِسٌ بِقَوْلِهِ نَعَمْ، وَيَقُولُ السَّادِسُ: لَا بَأْسَ بِذَلِكَ... إلخ.

لَا حَظَّ كَيْفَ أَنَّكَ تَوَاجَهَ سِتَّ صِيَاجَاتٍ مُتَّفِقَةٍ فِي الْمَعْنَى وَلَكِنَّهَا مُتَفَاوِتَةٌ فِي الصِّيَاغَةِ، مُضَافاً إِلَى ذَلِكَ أَنَّ بَعْضَ هَذِهِ الْأُجُوبَةِ مُجْمَلَةٌ وَبَعْضُهَا الْآخَرُ مُفَصَّلٌ، وَبَعْضُهَا الثَّالِثُ رَكِيكَ الْعِبَارَةِ، وَبَعْضُهَا الرَّابِعُ مَتِينُ الْعِبَارَةِ... إلخ. وَفِي مِثْلِ هَذِهِ الْحَالَةِ، هَلْ يَحْسُنُ بِكَ أَنْ تَنْقُلَ جَمِيعَ الْعِبَارَاتِ، فِي حَالَةِ كَوْنِكَ قَدْ اسْتَهْدَفْتَ أَنْ تَنْقُلَ إِلَى مُحَدِّثِكَ مَدَى رَدِّ الْفِعْلِ أَوْ الِاسْتِجَابَةِ الَّتِي صَدَرَتْ عَنِ الْحَاضِرِينَ حِيَالِ بَلَاغَةِ الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ؟ أَمْ أَنَّكَ تَكْتَفِي بِالْقَوْلِ بِأَنَّ إِجَابَاتِهِمْ كَانَتْ إِيْجَابِيَّةً، أَوْ تَكْتَفِي بِالْقَوْلِ بِأَنَّهُمْ أَجَابُوا قَائِلِينَ: نَرْغَبُ فِي الْإِسْتِمَاعِ إِلَى بَلَاغَةِ الْقُرْآنِ؟ لَا شَكَّ، أَنَّكَ سَتَكْتَفِي بِأَنْ تَنْقُلَ مَضْمُونِ أَجُوبَتِهِمْ الِامْتِمَاثِلَةَ، وَتَصَوِّغَهَا بِعِبَارَةٍ فَنِّيَّةٍ خَاصَّةٍ تَنْتَاسِبُ مَعَ حَرَصِكَ عَلَى صِيَاجَةِ الْكَلَامِ الْجَمِيلِ فَنِّيًّا، وَتَنْتَاسِبُ مَعَ حَرَصِكَ عَلَى أَنْ تَنْقُلَ مِنَ الْأُجُوبَةِ مَا يَتَوَافَقُ مَعَ الْهَدَفِ الَّذِي تَرِيدُ إِصَالَهُ إِلَى مُحَدِّثِكَ.

وَهَكَذَا، نَجِدُ أَنَّ الْقُرْآنَ الْكَرِيمَ يَنْقُلُ لَنَا مُحَاوَرَاتِ الْآخَرِينَ، وَفَقْأً لَمَا يَتَطَلَّبُهُ السِّيَاقُ الْفَنِّيُّ وَالْمَوْضُوعِيُّ، وَلَيْسَ وَفَقْأً لِلْمُحَاوَرَاتِ بِنَصِّهَا.

وَكَمَا لَحِظْتَ فَإِنَّ الَّذِي يَعْنِينَا مِنَ الْمُحَاوَرَةِ هُوَ: مَضْمُونُهَا الْفَنِّيُّ أَوْ صِيَاجَتُهَا الصُّورِيَّةُ. الصُّورَةُ هِيَ - كَمَا حَدَّثْنَاكَ عَنْهَا - «اسْتِعَارَةٌ»، وَلَكِنَّهَا - فِي الْحِينِ ذَاتِهِ - تَنْطَوِي عَلَى صُورَةٍ أُخْرَى هِيَ «الصُّورَةُ الرَّمْزِيَّةُ»، وَنَحْنُ نَمِيلُ إِلَى أَنْ نَطْلُقَ عَلَى أَمْثَلَةِ هَذِهِ الصُّورَةِ مُصْطَلَحَ (الرَّمْزِ) بِدَلَالٍ مِنْ مُصْطَلَحِ (الِاسْتِعَارَةِ). وَالسَّبَبُ فِي ذَلِكَ هُوَ أَنَّ هَذِهِ الصُّورَةَ تَرْتَبِطُ بِالْحَدِيثِ عَنِ اللَّهِ تَعَالَى، وَهُوَ مُنْزَعٌ عَنِ التَّجْسِيمِ دُونَ أَدْنَى شَكٍّ، وَلِذَلِكَ حَتَّى فِي صَعِيدِ الْاسْتِعَارَةِ، يَنْبَغِي أَنْ نَتَحَفَّظَ فِي كَلَامِنَا، فَلَا نَقُولَ: إِنَّ هَذِهِ الصُّورَةَ

استعارية، قد استعارت لله تعالى يداً، بل نقول : إنّ هذه الصورة (رمزية) أو (إشارية)، حتّى نتحاشى بذلك الوقوع في آية شبهة تجسيمية في صياغة كلماتنا.

وأظنك تتساءل : ما هو الفرق بين الاستعارة والرمز ؟ وهل أنّ (الرمز) لا يشير إلى شبهة (التجسيم) التي ترد في مصطلح الاستعارة ؟

نجيبك على تساؤلك المذكور، فنقول :

إنّ (الرمز) هو إشارة لشيء آخر، فكما أنّ الضوء الأخضر أو الأحمر مثلاً هو إشارة إلى السير أو التوقّف، كذلك فإنّ (اليد) هي إشارة إلى (العطاء)، وليست هي العطاء نفسه، ولا إعارة لصفاتها، لأنّ الإعارة لا تنفي صفة شيء عن آخر، بل تتناول الصفتين، ممّا يعني أنّ شبهة التجسيم، تظل في الصورة الاستعارية، بينما تنتفي نهائياً في الصورة الرمزية مادام الرمز هو مجرد إشارة لحقيقة أخرى، كما أوضحنا.

والآن : ما هو المقصود من الصورة التي نقلها النصّ عن الإسرائيليين في محاورتهم (يدالله مغلولة) ؟ النصوص المفسّرة تقول : إنّ اليهود كانوا في رفاه اقتصادي ملحوظ، لكن بسبب انحرافاتهم التي لا حدود لها، كفّ الله تعالى عنهم هذه النعمة، ممّا حملهم على أن يجروا بأمثلة ذلك الكلام غير اللائق.

هنا ندعوك لملاحظة ما قلناه، من أنّ النصّ القرآني ينقل المعنى وليس اللفظ، حيث تشير النصوص المفسّرة إلى أنّ أحد اليهود نطق بهذه العبارة ؟ بينما قال النصّ (وقالت اليهود يدالله مغلولة)، ومن الممكن - كما يشير المفسّرون - أن يكون اليهود قد رضوا بهذا الكلام غير اللائق، فعاقبهم الله تعالى على هذا الرضى بالعوز الاقتصادي، ومن ثمّ جعلهم بمثابة من ينطق بتلك العبارة، ونقل عنهم أنّهم (قالوا يدالله مغلولة)، وهذا يعني أنّ النصّ نقل كلاماً لم يقله اليهود جميعاً، بل رضوا به عند ما نطق أحدهم به، أو نقل كلاماً قد اضمروه في أعماقهم، أو نقل كلاماً يمكن أن يكونوا قد ردّدوه بالفعل، ولكن في الحالات جميعاً، لا نستبعد أن يكون مضمون كلامهم هو : ما نقلته الآية الكريمة عنهم، دون أن يكون ذلك (نصّاً) كما قلنا.

وأيّاً كان الأمر، فإنّ الصورة الرمزية المذكورة قد عبّ عليها النصّ قائلاً (غلّت

أيديهم)، ثم عَقَّبَ على ذلك أيضاً بصورة (رمزية) أخرى هي قوله تعالى (بل يدها مبسوطتان ينفق كيف يشاء).

إذن : نحن الآن أمام صورتين رمزيتين - غير الصورة الأولى - وهما قوله تعالى (عَلَّتْ أيديهم)، وقوله تعالى (بل يدها مبسوطتان) فلنتحدث - إذن - من هاتين الصورتين.

الصورة الأولى (عَلَّتْ أيديهم) هي : جواب عن الصورة السابقة (يدالله مغلولة)، أي : أن أيدي اليهود هي المغلولة في الواقع، نظراً لكونهم مشهورين بالبخل، مضافاً إلى شهرتهم في السمات الانحرافية الأخرى، كالغناد والجبن والعدوان والغدر... الخ. لكن : لنضع هذه الصورة، لنحدثك عن الصورة الأخرى التي تقف مضادةً لما تجرأوا به على الله تعالى، ونعني بها صورة (بل يدها مبسوطتان، ينفق كيف يشاء).

هنا، وقف كثيرٌ من المفسرين متفاوتين في تفسير المقصود من (يدها مبسوطتان) أي: حيال هذه الصورة التي (رمزت) إلى (التشبيه) في العبارة (يدها مبسوطتان). فعبارة الأفراد (أي : اليد) من الممكن أن تكون رمزاً للجود، أو النعمة، أو التملك... الخ، حيث يشير المفسرون إلى عبارات من نحو (فلان يد عليّ) أي : نعمة، و نحو (فلان يد) أي : قوة، و نحو (بيده الدار) أي : في ملكه... الخ. لكن بقرينة قوله تعالى (يدها مبسوطتان، ينفق كيف يشاء)، نستنتج بأن المقصود هو (الجود)، وليس ما ذكره بعض المفسرين من الإشارة إلى النعمة والقوة والملك. إلا أن الأهم من ذلك، هو : أن قوله تعالى (يدها مبسوطتان) يظلّ (صورة رمزية) كما قرّنا، وليس استعارةً كما قرّر بعض المفسرين، بخاصة أن (تشبيه اليد) تحملنا على أن نحرص على عدّها (رمزاً) للأسباب التي ذكرناها قبل قليل، ولأسرار أخرى نبدأ بتوضيحها الآن.

لاحظ : أن يدي الإنسان هما اللتان تنفقان. ومع أن (اليد الواحدة) من الممكن أن تعطي المال، كما لو أعطيت يمينك مالا لشخص آخر، إلا أن اليدين، وليس اليد الواحدة تظّلان أكثر تعبيراً وإفصاحاً عن كثرة الجود، بصفة أنهما عندما تقدّمان المال، إنّما تعبّران عن أشدّ الحالات سخاءً بحيث تقدّمان أكثر ما يمكن تقديمه.

و هذا كله بالنسبة إلى سلوك البشر في تقديمه المال و غيره. إلا أن النصّ نقل هذه الظاهرة من صعيدها البشري إلى صعيدها الغيبي، نقلها إلى الله تعالى حيث لا حدود لمعطياته. فرمز بهما - و هو تعالى منزّه عن التجسيم - إلى المعطيات في أوسع أشكالها التي لا حدود لها، ثم قيدها بعبارة (كيف يشاء)، حتّى يرمز بها إلى أنّه تعالى لا يمنح هذه المعطيات إلاّ لمطلوبات (الحكمة). أنّه تعالى منح الإسرائيليين نعماً كثيرة، وكلّهم تنكّروا لها وكفروا بها. أنّه تعالى منحهم ذلك لاستدراجهم. لكن : بما أنّهم كفروا بها، حينئذٍ سحب عنهم تلكم النعم.

إذن : جاءت الصورة الرمزية (بل يدها مبسوطتان، ينفق كيف يشاء) تعبيراً عن دلالات (رمزية) متنوعة، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى : ﴿وَلَوْ أَنَّهُمْ أَقَامُوا التَّوْرَةَ وَالْإِنْجِيلَ وَمَا أُنْزِلَ إِلَيْهِمْ مِنْ رَبِّهِمْ لَأَكْلُوا مِنْ فَوْقِهِمْ وَمِنْ تَحْتِ أَرْجُلِهِمْ مِنْهُمْ أُمَّةٌ مُقْتَصِدَةٌ وَكَثِيرٌ مِنْهُمْ سَاءَ مَا يَعْمَلُونَ﴾^١

إذا تأملت هذه الآية الكريمة، لاحظت أنّها تتضمن واحدة من الصورة الفنيّة التي تنتسب إلى (الرمز). و الرمز - كما أوضحناه في أحاديث سابقة - يعني أنّه إشارة شيء لشيء آخر، إشارة شيء محدود لأشياء غير محدودة. الرمز هنا هو قوله تعالى (لأكلوا من فوقهم و من تحت أرجلهم)، فعبارة (من فوقهم) و عبارة (من تحت أرجلهم) صورتان رمزيتان تشيران إلى شيء آخر. فما هو هذا الشيء الآخر ؟

لكن قبل ذلك ينبغي أن نحدّثك عن ظاهرة (الأكل) أولاً ثمّ علاقتها بعبارة (من فوقهم) و عبارة (من تحت أرجلهم). كما انه ينبغي أن نحدّثك قبل ذلك عن السياق الذي وردت فيه هذه الصورة الرمزية.

الآية الكريمة تتحدّث عن أهل الكتاب و موقفهم من رسالة الإسلام. (و لو أنّ أهل الكتاب آمنوا و اتّقوا لكفّرنا عنهم سيئاتهم و لأدخلناهم جنّات النعيم). إنّها تتحدّث عن

الجزء الأخرى الذي يترتب على سلوك الكتائبين يهوداً ونصارى. إنهم لو آمنوا أولاً ثم مارسوا التقوى، لدخلوا الجنة، هذا في الحياة الآخرة، وأما في الحياة الدنيا، فإنهم يأكلون من فوقهم ومن تحت أرجلهم، لو آمنوا بالله تعالى ولو مارسوا التقوى. لكن - كما قلنا - ينبغي أن نعرف ما هو المقصود من الأكل من فوقهم ومن تحت أرجلهم؟ هل هو مجرد الحصول على الطعام؟ وإذا كان الأمر كذلك، فهل أن المقصود من الأكل من فوقهم، هو: أكل الثمار التي تتدلى فوقهم؟ وهل المقصود من الأكل من تحت أرجلهم، هو: أكل الحبوب أو غيرها من الاطعمة التي تستلقي على الأرض مثلاً؟

هذا واحد من الإيماءات التي يرمز بها الأكل من فوقهم ومن تحت أرجلهم، إن المزروعات بعضها يتدلى من فوق، وبعضها يتوسط قامة الرجل - أي بين يديه - وبعضها الثالث ينبسط على الأرض. وحينئذٍ، فإن المتلقي قد يتساءل قائلاً: لماذا قد انتخب من المزروعات ما هو فوق وما هو تحت رجل، ولم يذكر ما هو بين يدي الشخص مثلاً؟ حينئذٍ سيواجه المتلقي استنتاجاً آخر هو: أن المقصود من الفوق هو ما ترسله السماء من الأمطار، والمقصود من «تحت الأرجل» ما ترسله الأرض من المزروعات. فالأمطار توفر الماء للشرب مثلاً كما أنها تمد الأرض بما يسعفها من إعطاء الثمرات. والأرض تمد الإنسان بكل معطياتها الزراعية.

ومما يساعدنا على تعزيز الاستنتاج الأخير هو ما نلاحظه في آية أخرى مثلاً حينما تقول (و لو أن أهل القرى آمنوا واتقوا لفتحنا عليهم بركات من السماء والأرض)، فأنت تلحظ هنا أن الآية الكريمة تشير إلى أن الله تعالى يفتح على أهل القرى بركات من السماء والأرض، وهذا يعني أن المقصود من قوله تعالى في الصورة الرمزية التي نتحدث عنها (لأكلوا من فوقهم ومن تحت أرجلهم) أن (الفوق) هو السماء بقرينة الآية الأخيرة، وليست الثمرات المستدلية، وأن المقصود من السماء هو (المطر) كما هو واضح.

إذن: المقصود من قوله تعالى (لأكلوا من فوقهم ومن تحت أرجلهم) هو: لأكلوا من السماء ومن الأرض. أي، أنك تواجه الآن (رمزاً) هو (الفوق) و (التحت) ليشير إلى دلالة السماء والأرض. ولكنك أيضاً - وهذا ما يثير الدهشة الفتيّة حقاً - تواجه رمزاً تفرعياً

آخر هو: «السماء» و «الأرض» حيث ورد هذان الرمان في آية قرآنية أخرى، ممّا يدفعنا إلى توضيح أمثلة هذه الرموز التي تتبادل التفسيرات فيما بينها.

المألوف في الصور الفنية و في صياغتها، أنّها تفسّر في ضوء الدلالة التي ينتزعها المتلقّي من داخلها، ففي قوله تعالى مثلاً (يخرجهم من الظلمات إلى النور) يرمز إلى الإيمان والهداية والحق... الخ. إلّا أنّ النصّ القرآني الكريم لا يقف بنا عند هذه الخصيصة للرمز الفني، بل يتجاوز بنا إلى خصائص فنيّة أخرى، منها: أن يكون التفسير الفني لهذا الرمز أو ذاك، مرتكناً إلى ما هو (خارج) من دائرته، بحيث تقوم صورة رمزية أخرى بالقاء الضوء على الصورة الرمزية الأولى. ونواجه حينئذٍ مرحلة ثالثة من تفسير الرمز، وهي: استخلاص دلالة واحدة لكلّ من الرمزّين: الداخلي والخارجي.

و هذا ما لاحظته بوضوح في صورة (الأكل من فوقهم و من تحت أرجلهم)، حيث فسّرت هذه الصورة الرمزية صورة أخرى هي (لفتحنّا عليهم بركات من السماء والأرض)، أي: أنّ (الأكل من فوق) و (الأكل من تحت الرجل) فسّرت من خلال صورة رمزية أخرى، هي (بركات من السماء والأرض)، بحيث كشفت هذه الصورة الرمزية الأخيرة عن أنّ المقصود بالأكل من فوق هو «الأكل من السماء»، وأنّ المقصود بالأكل (من تحت الأرجل) هو: «الأكل من الأرض». و يبقى بعد ذلك، أنّك تواجه الآن: الصورتين الرمزيّتين «السماء والأرض» لتستكشف دلالتهما الرمزية.

واستكشاف هذه الدلالة يجعلك تعكس الأمر الآن، أي: أنّك - لكي تفسّر هذه الدلالة الرمزية - يجب أن تستعين بالصورة الأولى (الأكل من فوقهم و من تحت أرجلهم) لتفسير الصورة الثانية (بركات من السماء والأرض). أي: أنّ كلّاً من الصورتين تتبادلان التفسير فيما بينهما. سرّ ذلك: أنّك تواجه صورة أكل و تواجه صورة (بركات). تواجه صورة (الأكل) في قوله تعالى (الأكلوا من فوقهم و من تحت أرجلهم). و تواجه صورة (بركات) في قوله تعالى (لفتحنّا عليهم بركات من السماء والأرض). و بدمجك لهاتين الصورتين بعضها مع الآخر، تصل إلى نتيجة هي: أنّ المقصود من السماء وبركاتها، و من الأرض وبركاتها، ثمّ من الأكل من فوق و الأكل من تحت الأرجل، المقصود من

ذلك هو : مطر السماء و زرع الأرض، وهذا ما يحتاج إلى شيء من التوضيح.
قلنا: إنَّ دمجك بين صورتَي (الأكلوا من فوقهم و من تحت أرجلهم) و (الفتحنا عليهم بركات من السماء)، يصل بك إلى نتيجة هي: أنَّ المقصود من ذلك هو مطر السماء و زرع الأرض. كيف ذلك؟

إنَّ بركات السماء إذا كانت مرتبطة بالأكل، حينئذٍ فلا يمكن أن نستصور إلا دلالة واحدة هي أنَّ المقصود من ذلك هو: المطر، إلا في حالات استثنائية مثل إنزال المنِّ والسلوى مثلاً، أو إنزال الأكل لمريم عليها السلام، كما هو صريح الآيات القرآنية الكريمة، و خلا ذلك، فإنَّ بركات الأرض لا بدَّ أن تكون (رمزاً) لشيء، هو: ما يتسبَّب في تحصيل الأكل، حيث يتمثَّل في ظاهرة الأرض، لأنَّها تنبت الزرع.

إذن: لاحظ من جديد، كيف أنَّ هذين الرمزَين (الأكل من الفوق و من تحت الأرجل) و (بركات السماء و الأرض) قد و اكبهما رمزٌ ثالث هو (المطر) و (الأرض)، وكيف أنَّ هذا الرمز الثالث قد كشف عن الدلالة المقصودة في هذه الرموز الثلاثة جميعاً، ونعني بها كلَّ ما منحتهُ السماء للإنسان من الرزق المرتبط بظاهرة الطعام.

لكن: بقي أخيراً أن نعرض لظاهرة الطعام أو الأكل نفسه، حيث يمكنك أن تسأل قائلاً: ما هو السرُّ الفني الذي يكمن وراء انتخاب الأكل أو الطعام، في هذا الميدان. ثمَّ ما هو التكييف العبادي لمثل هذه الظاهرة التي تربط بين سلوك المنحرفين أو المؤمنين و بين ظاهرة اقتصادية ؟

أمَّا التكييف العبادي لها، فيتمثَّل في حقيقة اجتماعية هي: أنَّ السماء تتدخل في صياغة الظواهر الاجتماعية في حياة الناس، و هي حقيقة يجهلها علماء الاجتماع الأرضي في دراساتهم عن الظواهر الاجتماعية، و ذلك بسبب عزلتهم عن الله تعالى.
و أمَّا التكييف الفني لانتخاب «الطعام» أو «الأكل» في الصورة الرمزية المشار إليها، فنعرضها لك في شيء من التوضيح.

إنَّ «الطعام» أو «الأكل» يشكِّل - في سلسلة الحاجات البشرية - أهمَّ الدوافع إلحاحاً في تركيبة البشر. نظراً لكونه - أي: الطعام - هو المقدم أساساً لاستمرارية حياة

الكائن البشري. يُضاف إلى ذلك أنّ المنحرفين - وهم أهل الكتاب الذين يتحدث النصّ القرآني الكريم عنهم في هذه الصورة الرمزية - إنّما يتشبثون بالحياة الدنيا ومتاعها العابر، وحينئذٍ فإنّ «الطعام» يشكّل لديهم أهمّ هذه الأمتعة الدنيوية، ومادام الأمر كذلك، فإنّ مخاطبتهم، من خلال أهمّ ما يعنون به، يفسّر لنا واحداً من الأسرار الفنيّة في هذا الميدان.

بيد أنّ الأهمّ من ذلك هو: أن نشير بأنّ هذا الرمز (أكلوا من فوقهم ومن تحت أرجلهم) قد انتخب مفرداتٍ مدهشةً فنيّاً، من حيث دلالتها على ظاهرة الأكل من «الفوق» و«تحت الأرجل». إنّ (الفوق) لا يشير إلى مجرّد ما ينزل من السماء، كما أنّ (تحت الأرجل) لا يشير إلى مجرّد ما تنبته الأرض، بل يتجاوز ذلك ليشير إلى دلالات أخرى تتواكب مع الدلالة المذكورة، منها مثلاً: عنصر «التضاد» بين الفوق و تحت الأرجل، فأحدهما هو ضدّ للآخر.

وهذا ما يضيفي جماليته على الصورة الرمزية، لأنّ التقابل بين شيء وآخر يعمّق من الدلالة ويزيد من جماليّة التذوّق الفنّي للنص، كما أنّ (الفوق) الذي قد لا يلتفت الإنسان إليه، و تحت الأرجل الذي لا يبالى به الإنسان، يجعلك ملتفتاً إلى مدى ضخامة العطاء الذي تقدّمه السماء للإنسان، وهو غافل عنه، لا يلتفت إلى ما فوقه ولا إلى ما تحت رجليه من العطاء الذي لا يعرف قيمته إلّا عند فقدانه.

إذن: أمكنك أن تلاحظ مدى ما انطوت عليه الصورة الرمزية من سماتٍ مدهشة فنيّاً، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنْصَابُ وَالْأَزْلَامُ رَجَسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تَفْلَحُونَ﴾^١

تواجهك هذه الآية الكريمة بصورةٍ فنيّةٍ تنتسب إلى ما نطلق عليه اسم (التمثيل).

والتمثيل - كما مرّ عليك - إيجاد علاقة بين شيئين أحدهما تجسيد أو تعريف للآخر. فلو لاحظت قوله تعالى بأنّ (الخمّر والميسر والأنصاب رجس) لوجدت أنّ (الرجس) هو تجسيد أو تعريف أو تمثيل لما هو خمّرٌ وميسرٌ وأنصابٌ وأزلامٌ.

طبيعياً، أنّ (الرجس) معناه (القذارة)، والقذارة - كما تعرف - شيء ماديّ، ولذلك، عندما ينقل النصّ هذه الدلالة الماديّة إلى دلالة معنوية، حينئذٍ نكون أمام صورةٍ (تخليّة)، أي: أمام صورةٍ فنيّة تخلع ما ينتسب إلى شيء ماديّ، على ما ينتسب إلى شيء معنوي، حيث خلعت الصورة المشار إليها صفة (القذر) أو (الرجس) الماديّ على ممارساتٍ مثل الخمّر والميسر والأنصاب والأزلام.

وهنا قد تسأل قائلاً: أليس الخمّر والميسر أو الأنصاب أو الأزلام عملاً مادياً؟ وحينئذٍ ما هو المسوّغ لأنّ نعتبرها معنوية؟ هذا ما يحتاج إلى شيء من التوضيح.

ينبغي أن تضع في ذهنك أولاً أنّ هذه الممارسات الأربع تتفاوت فيما بينها. فالخمّر هو عملية شربٍ، والأنصاب التي تعني (الأصنام) هي عملية تعبدٍ وهي، والميسر (و هو القمار) يُعدّ عملية (ألعابٍ) عابثة، والأزلام - وهي السهام التي كان الجاهليون يستخدمونها في قسم الرزق، بحيث يرتّبون الآثار عليها في العمل بالشيء أو عدمه، فضلاً عن أنّها كانت تستخدم في المقامرة أيضاً - هذه الممارسة: تُعدّ بمثابة لعبة وبمثابة عاداتٍ اجتماعية عابثة.

إذن: هذه الممارسات الأربع تتفاوت فيما بينها، فأحداها ممارسة بيولوجية، والأخرى ممارسة عقائديّة، والثالثة ممارسة لعبية، والرابعة ممارسة شعائرية. أي: أنّ بعضها يرتبط برغباتٍ حيوية شاذّة (كالخمّر)، وبعضها يرتبط بميول فكرية شاذّة (كعبادة الأصنام)، وبعضها يرتبط بميولٍ جمالية شاذّة (كالقمار)، وبعضها يرتبط بدوافع اجتماعية شاذّة كالأزلام. وهنا ينبغي أن نلاحظ أنّ تفاوت أشكالها من حيث ارتباطها بما هو جسميّ وجمالي وفكري واجتماعي، وكلّ واحدٍ منها هو غير الآخر، إنّما يكشف عن أنّ هذه الميول والرغبات الشاذّة لا يجمع بينها دافع موحد، كأن يكون جسمياً مثلاً أو

جمالياً... الخ.

و تبعاً لذلك لا يصح أن نقول إنها مجرد ممارساتٍ تنتسب إلى دافع خاص. وهذا الدافع لابد أن يكتسب صفة معنوية بلحاظ خاص، هو: الإشباع المنحرف لرغباتٍ شاذةٍ متفاوتة فيما بينها من حيث الشكل و من حيث جذرها الجسدي و العقلي و الجمالي و الاجتماعي، و لكنّها موحّدة من حيث نمط الميل النفسي إليها و من حيث نمط إشباعه. و الآن إذا قُدِّر لك أن تتبيّن بأنّ هذه الممارسات (الخمرة و الميسر و الأنصاب و الأزلام) بالرغم من كونها متفاوت من حيث جذورها و أشكالها، إلّا أنّها تتماثل من حيث الميول النفسية إليها. وهذا ما يجعلها ذات طابع معنوي، أي ذات طابع نفسي هو: الميل النفسي إلى إشباعاتٍ شاذة. و تبعاً لذلك، حينما تحاول أن تكشف العلاقة بينها وبين الصورة الفنيّة التي تصف بأنّ هذه الممارسات (رجس)، حينئذٍ سيتبيّن لك بوضوح أنّ تلك الممارسات هي ذات طابع نفسي أو معنوي، وأنّ النصّ القرآني الكريم خلع عليها طابعاً (مادياً) هو (الرجس).

و السؤال - بعد ذلك - هو: ما هو السرّ الفنيّ لمثل هذه الصورة التمثيلية التي وصفت الأعمال المذكورة بأنّها «رجس»، مع أن «الرجس» هو شيءٌ مادّي؟ من الحقائق المعروفة في ميدان التجارب اليوميّة أنّ التعبير عن الحقائق النفسية أو المعنوية يتبلور بشكلٍ أشدّ وضوحاً حينما يعتمد العنصر (الحسي)، فأنت مثلاً حينما تريد أن تعبّر عن حالةٍ نفسيةٍ خاصّةٍ عندئذٍ تتوسّل بصورةٍ (حسيّة) لتقريب دلالتها، فتشبهه حالتك المذكورة بأنّها كالجبل مثلاً. هنا - في الصورة التي نحدّثك عنها - يستهدف النصّ القرآني الكريم أن يوضّح لك سلبية الممارسات المذكورة (الخمرة... إلخ)، و سلبية هذه الممارسات تتمثّل في كونها (معصيّة)، و المعصية سلوك نفسي كما هو واضح، و هي تقتزن بعدم رضئ الله تعالى، فتكون بذلك عملاً معنوياً غير مقبول.

و لكي تتّضح بجلاء سلبية تلك الممارسات و كونها عملاً غير مقبول، حينئذٍ فإنّ مقارنتها بأشياءٍ حسيّةٍ غير مقبولة، مثل القذارة أو النجاسة، سوف تعمّق و توضّح بشكلٍ أكثر مدى سلبية الأعمال المشار إليها. و في ضوء هذه الحقائق الواضحة تماماً، يمكنك أن

تدرك بوضوح: كيف أنّ (الفذر) أو (النجس) يقترن في تصوّر الناس بما هو قبيح و مستهجن و منفّر، كذلك، فإنّ ممارسة الخمر و القمار و عبادة الأصنام... الخ، تُعدّ قبيحةً و مستهجنة و منفرة، بالنحو الذي أوضحته الصورة التمثيلية التي تقدّم الحديث عنها.

و الآن إذا أمكنك أن تتبين الأسرار الفنية للصورة التمثيلية (إنما الخمر و الميسر و الأنصاب و الازلام رجس من عمل الشيطان)، حينئذٍ ننقلك إلى تكملة هذه الصورة التمثيلية، حيث نجد أنّ النصّ القرآني الكريم قد عبّ على الصورة المتقدّمة بقوله تعالى (إنّما يريد الشيطان أن يوقع بينكم العداوة و البغضاء في الخمر و الميسر و يصدّكم عن ذكر الله و عن الصلاة فهل أنتم منتهون)

ترى: ما هي الأهمية الفنية لمثل هذا التعقيب؟

إنّ آية صورة فنية، بما تتضمّن منها من إحياءات متنوعة، تتكفّل ببيان الهدف الذي تنطوي عليه. لكن بما أنّ النصّ القرآني الكريم يستهدف مزيداً من الدلالات، حينئذٍ فإنّ تعقيقه على الصورة الإيحائية أو الصورة غير المباشرة، باللغة المباشرة، يُعدّ استكمالاً للهدف المذكور. و هذا ما تلحظه بوضوح حينما يقول لك النصّ بأنّ الشيطان يستهدف إيجاد العداوة و البغضاء بين الناس من خلال ممارستهم للخمر و الميسر، و يستهدف صدّهم عن ذكر الله تعالى و عن الصلاة،

هنا، نعتزم أن نوضّح لك جانباً من الأسرار الفنية الكامنة في التعقيب المشار إليه.

الملاحظ في هذا التعقيب (إنّما يريد الشيطان أن يوقع بينكم العداوة و البغضاء في الخمر و الميسر و يصدّكم عن ذكر الله و عن الصلاة). الملاحظ هنا، أنّ النصّ قد اكتفى بذكر الميسر و الخمر فحسب دون أن يذكر الأصنام و الازلام، فماذا يعني ذلك من الوجهة الفنية؟

لنعد من جديد إلى الآية الأولى التي تضمّنت الصورة التمثيلية (يا أيّها الذين آمنوا إنّما الخمر و الميسر و الأنصاب و الازلام رجس) فهنا نجد أنّ الآية الكريمة تخاطب المؤمنين (يا أيّها الذين آمنوا)، و لابدّ أن تعزل حينئذٍ كلّ من ينسلخ من الإيمان بالله تعالى. طبعياً، أنّ من آمن بالله على نمطين: أحدهما لم يمارس أمثلة هذه الأعمال البتّة

لا في الجاهليّة ولا في الإسلام، مثل محمّد صَلَّى الله عليه وآله وعليّ عليه السلام... إلخ، والآخرون قد يكون ممارساً لبعض منها كالخمر والميسر مثلاً مقابل أولئك الممارسين لها جميعاً بخاصّة الأصنام والأزلام. لكن بما أنّ الأصنام والأزلام يُعدّان في الصميم من السلوك الجاهليّ، حينئذٍ فإنّ ممارستهما، حتّى في أوّل ظهور الإسلام سوف يعزلهم بالضرورة من المؤمنين، ولذلك لا يشملهم الخطاب، أو على أقلّ تقدير أنّ الممارس لعبادة الصنم أو المستقسم بالأزلام يُستبعد تعديل سلوكه، ويُستبعد أن يذكر الله تعالى، ويستبعد أن يحرص على الصلاة في صورتها التوحيدية بقدر ما يُمارسهما مصحوبين بمفهوم الشرك، كما هو دأب الكثير من الجاهليين. من هنا يمكننا أن نفكّر السرّ الفنّي وراء ذكره تعالى لكلٍّ من الميسر والخمر من جانب، ثمّ ربطهما بالذكر والصلاة من جانب آخر، ثمّ إشارته إلى كلّ من العداوة والبغضاء من جانب ثالث. وهذا الجانب الأخير، أي الإشارة إلى العداوة والبغضاء، وصلتها بالصورة التمثيلية رجسٌ من عمل الشيطان، يجدر بنا أن نحدّثك عنها، وعن أسرارها الفنّية.

لاحظ: أنّ النصّ القرآني الكريم، قد ذكر كلّاً من الخمر والميسر. ولاحظ أيضاً أنّه ذكر كلّاً من العداوة والبغضاء مقرونين بالخمر والميسر، ثمّ عرض كلّاً من الصّدّ عن ذكر الله تعالى وعن الصلاة فيما بعد.

إنّ ما نستهدف توضيحه هنا، هو: أنّ النصّ جمع بين الأضرار الدنيوية والأخروية المترتبة على ممارسة الخمر والميسر. أمّا الأضرار الدنيوية فتتجسّد في بروز العداوة المترتبة على ممارسة الخمر والميسر. أمّا الأضرار الدنيويّة فتتجسّد في بروز العداوة والبغضاء بين الخمّارين والمقامرين. إنّ شارب الخمر يفقد توازنه العقليّ فيعتدي على الآخرين، وإنّ المقامر ليأسى على ماله فيختزن العداوة في أعماقه، وهذا من الواضح بمكانٍ كبيرٍ. وأمّا الأضرار الأخروية فلا تحتاج إلى التوضيح مادام الصّدّ عن ذكر الله تعالى وعن الصلاة، يتسبّبان في خسارة كلّ من الممارس للخمر والميسر أخروباً. بيد أنّ ما نعتزم توضيحه - من الزاوية الفنية - هو: صلة ذلك جميعاً بالصورة التمثيلية (رجس من عمل الشيطان).

إنَّ (الرجس) كما سبق توضيحه، هو صورة تمثيلية تخلع الطابع الحسيّ - أي : القذر - على شيء معنوي هو (ممارسات الميسر والخمر... إلخ)، أي : جعل هذه الممارسات مصحوبةً بما هو قبيح مستهجن ومنفر. ألا تجد أنَّ البغضاء و العداوة (في صعيد الحياة الدنيوية الصرف)، تجسّد ما هو قبيح و مستهجن و منفر ؟ إنَّ (الحاجة إلى الأمن النفسي) تظلّ في القمّة من سلّم الحاجات البشرية التي تحقّق توازن الشخصية، و تقابلها - كما هو واضح لديك - النزعة العدوانية و نزعة الكراهية اللتان تمزّقان الشخصية و لا تسمحان لها بأدنى التوازن نفسياً.

ترى : هل يمكنك أن تتخيّل (رجساً) أو (قذراً) أكثر من العداوة و البغضاء اللتين تمزّقان كلّ ما هو ينتسب إلى التوازن و الطمأنينة و الأمن ؟ هذا في الحياة الدنيوية. و أمّا أخروياً، فإنّ عدم ذكر الله تعالى و عدم الصلاة، لا يحتاجان إلى ربطهما بمفهوم (الرجس)، إذا أدركنا بأنّ الإنسان أساساً قد خلق من أجل ممارسة مهمّته العبادية. إذن : أمكنك أن تتبيّن جانباً من الأسرار الفنيّة التمثيلية المشار إليها بالنحو الذي حدثناك عنه.

قال تعالى : ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَقْتُلُوا الصَّيْدَ وَأَنْتُمْ حَرَّمَ مِنْ قَتْلِهِ مِنْكُمْ مَتَعَدًّا فَجَزَاءً مِثْلَ مَا قَتَلْتُمْ مِنَ النَّعَمِ يَحْكُمُ بِهِ ذَوَا عَدْلٍ مِنْكُمْ هَدْيًا بِالْغُلَبَةِ أَوْ كَفَّارَةٌ طَعَامُ مَسَاكِينَ أَوْ عَدْلُ ذَلِكَ صِيَامًا لِيَذُوقَ وَبَالَ أَمْرِهُ عَفَا اللَّهُ عَنْمَا سَلَفَ وَمَنْ عَادَ فَيَنْتَقِمِ اللَّهُ مِنْهُ وَاللَّهُ عَزِيزٌ ذُو انتِقَامٍ﴾ ١

هذه الآية الكريمة تحدّثنا عن كفّارة الصيد في حالة الإحرام، متمثلة في تقديم الهدى أو الطعام أو الصوم. و يعيننا منها التعقيب الفني الذي يقول عن صاحب الكفّارة (ليذوق و بال أمره)، حيث يشكّل هذا التعقيب صورة استعارية كما هو واضح. و أنت إذا دققت النظر في هذه الاستعارة، وجدتّها من الاستعارات المألوفة الواضحة التي يحياها الإنسان في حياته اليومية. إنّها ظاهرة (التذوق) للشيء، التذوق للطعام. لكن، هل خلع النصّ القرآني الكريم ظاهرة (التذوق) على الطعام فعلاً، أم خلعهما

على ظاهرة أخرى؟ لقد خلعها على ظاهرة غير الطعام، خلعها على ظاهرة الجزاء الأخروي، أو الدنيوي، خلعها على ظاهرة جزئية قد يقصد منها الجزاء الذي يلحق صاحب الكفارة أخروياً، في حالة عدم توبته، أو يقصد منها الجزاء الذي يلحقه دنيوياً، وهو الكفارة المشار إليها. وفي الحالين نواجه صورةً فنيةً تقول عن الصائد في حالة الإحرام بأنه (يدوق وبال أمره).

و المطلوب هو: أن تتبين أهمية هذه الصورة التي خلعت طابع (التذوق) - وهو خاص بالطعام - على ظاهرة (الجزاء)، وهو: العذاب الأخروي، في حالة ذهابنا إلى أن المقصود هو الجزاء الأخروي لغير التائب، وفي حالة ذهابنا إلى أن المقصود هو الجزاء الدنيوي، تكون الصورة الفنية قد خلعت طابع (التذوق) على ظاهرة عبادية هي: الكفارة ذاتها، الهدى أو الطعام أو الصوم. والمطلوب - نكرر هذه العبارة - هو أن نتبين أهمية هذه العلاقة بين (التذوق) للأطعمة وبين التذوق للكفارة.

الواقع: أن هذه الاستعارة متداخلة في تركيبها، أو «مزدوجة» لماذا؟ سرّ ذلك أولاً: أنها جعلت (الوبال)، وهو العاقبة أو الثقل للشيء بمثابة طعام يدوقه صاحب الكفارة، ثانياً جعلت الوبال أو الثقل - وهو شيء مادي - صفة لما هو نفسي، أي: الإحساس المؤلم الذي يصدر عن صاحب الكفارة.

إذا عرفت ذلك، ننتقل بك إلى الحديث عن السرّ الفني لهذه الاستعارة، فنقول: إن النصوص المفسرة تنشط إلى رأيين، أحدهما يقول: إن صاحب الكفارة يدوق وبال أمره يوم القيامة في حالة عدم توبته. والرأي الآخر يقول: إن صاحب الكفارة يدوق وبال أمره في الدنيا، وهو الوبال المترتب على الكفارة نفسها، أي: أن الكفارة هي وبال على صاحبها.

و الواقع أن كلا من هذين التفسيرين يقترن بجملة أسئلة تتطلب جواباً فنياً، فإذا اتسقت مع التفسير الأول الذي يقول بأن صاحب الكفارة يدوق وبال أمره يوم القيامة في حالة عدم توبته، إذا اتسقت مع هذا التفسير، يمكنك أن تثير سؤالاً هو: أن الكفارة هي بمثابة تكفير عن الذنب، والله عز وجل أكرم من أن يعذب صاحب هذه الكفارة مرتين.

لكن من الممكن أن نجيب على ذلك : أن بعض الممارسات قد تكون كذلك، بخاصّة في حالة عدم التوبة.

و أما إذا انسقت مع التفسير الآخر الذي يقول : إن صاحب الكفارة يذوق وبال أمره في الدنيا، وهو الوبال المترتب على الكفارة ذاتها. حينئذٍ يمكنك أيضاً أن تثير سؤالاً آخر هو : أن ممارسة الكفارة، سواء أكانت تقديم هدي، أو إطعاماً، أو صوماً، إنما هي عمل عبادي مرغوب فيه، فكيف يصبح وبالاً على صاحبه ؟

الوبال يعني (الشدة النفسية) التي يكابدها صاحب الكفارة، وهي شدة تختلف عن الشدة التي يكابدها الشخص في ممارسة مطلق الأعمال العبادية. فالصوم الواجب أو المندوب مثلاً يقترن بشدائد الجوع والعطش، إلا أنها شدائد يُثاب عليها صاحبها، من حيث كونها استجابة لطلب الله تعالى غير مقرونة بمفهوم العقاب. أما الكفارة فهي ممارسة عبادية أيضاً - كما لو صام صاحب الكفارة وكابد العطش والجوع - ولكن هذا الصوم مقرون بكونه (عقاباً)، وليس طلباً للثواب. وهذا هو الفارق بينهما، وفي ضوء هذا الفارق يمكنك أن تتبين السرّ الفني لهذه الاستعارة التي جعلت كفارة الصائد في حالة الإحرام، يذوق وبال أمره، وعاقبة ممارسته لعملٍ غير مرغوب فيه وهو عدم الإحرام، على نحو ما أوضحناه.

بقي أن نعرف السرّ الفني لهذه الاستعارة التي انتخبت عنصر (التذوق) دون غيره بالنسبة لوبال الكفارة. أي : لماذا جعلت الكفارة بمثابة طعام يتذوقه صاحب الكفارة. قد تقول : إن الصيد في حالة الإحرام من الممكن أن يرتبط بعملية الأكل أو الطعام مثلاً. لكن من الممكن أن يكون الصيد من أجل هدف جمالي مثلاً، مضافاً إلى ذلك، تجد - في نصوص قرآنية أخرى - أن «التذوق» قد يكون استعارةً لأشياء أخرى مثل النصوص القرآنية التي تسخر من المنحرفين بأن (يذوقوا) من عذاب جهنم مثلاً (أعاذنا الله وأياك منها). وفي ضوء هذه الاحتمالات، ينبغي أن نبحث عن سرّ غير السرّ المرتبط بكون الصيد هو عملية تقتزن بالطعام، فما هو هذا السرّ ؟

في تصوّرنا الفني أن «التذوق» مادام يقتزن بأهمّ الحاجات الحيوية من تركيبة

الإنسان، أي: الحاجة إلى طعام، مضافاً إلى أنَّ التذوق هو عملية (تمييز) لمعرفة الأشياء كما ذكرنا في صفحات سابقة فمثلاً يمكنك من أجل أن تتعرفَ كون الطعام قد نضج طبخه أو لم ينضج، وكونه جيّداً أو رديئاً، وكونه يحتاج إلى الملح مثلاً أو لا يحتاج إليه... الخ. كلّ هذه العمليات لا علاقة لها بتناول الطعام، بل هي ذات علاقة بمعرفته، ولذلك، فإنّ عملية «التذوق» تصبح أداةً استعاريةً مكتنزة بدلالاتٍ متنوعة تفسّر لنا واحداً من الأسرار الفنيّة للصياغة المذكورة، أي قوله تعالى «ليذوق وبال أمره»، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

يقول سبحانه و تعالى: ﴿إِذْ قَالَ اللَّهُ يَا عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ اذْكُرْ نِعْمَتِي عَلَيْكَ وَعَلَىٰ وَالِدَتِكَ إِذْ أُيِّدْتُكَ بِرُوحِ الْقُدُسِ تَكَلَّمَ النَّاسُ فِي الْمَهْدِ وَكَهْلًا وَإِذْ عَلَّمْتُكَ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَالتَّوْرَةَ وَالْإِنْجِيلَ وَإِذْ تَخْلُقُ مِنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ بِإِذْنِي فَتَنْفَخُ فِيهَا فَتَكُونُ طَيْرًا بِإِذْنِي وَتَبْرِءُ الْأَكْمَهَ وَالْأَبْرَصَ بِإِذْنِي وَإِذْ تُخْرِجُ الْمَوْتَىٰ بِإِذْنِي وَإِذْ كَفَفْتُ بَنِي إِسْرَائِيلَ عَنْكَ إِذْ جِئْتَهُم بِالْبَيِّنَاتِ فَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا مِنْهُمْ إِنْ هَٰذَا إِلَّا سِحْرٌ مُّبِينٌ﴾^١

تلاحظ - في هذه الآية الكريمة - تشبيهاً هو قوله تعالى (وإذ تخلق من الطين كهيئة الطير بإذني فتنفخ فيها فتكون طيراً بإذني)، وأنت إذا عدت بذاكرتك إلى ما حدثناك عنه (في صفحات سابقة) بالنسبة إلى عنصر (التشبيه) الفني، وجدت أنَّ التشبيه يتمّ على نمطين، أحدهما: التشبيه التخيلي، أي التشبيه الذي يسمح لخيالك بأن يلتقط علاقةً بين شيئين لا صلة بينهما في الواقع. والآخر: التشبيه الواقعي، أي: التشبيه الذي يرتكن إلى وجود علاقةٍ حقيقيّةٍ بين الشئيين مثل قوله تعالى (إنّ مثل عيسى عند الله كمثل آدم) من حيث خلقهما من قبل الله تعالى.

هنا في التشبيه الذي يقول بأنّ عيسى عليه السّلام يخلق من الطين كهيئة الطير بإذن الله تعالى تواجه تشبيهاً واقعياً، هو: أنّ ثمة قبضةً من الطين، يخلقها عيسى عليه السّلام

بإذن الله تعالى مثل هيئة الطير. لقد كان من الممكن أن يقول النصّ بأنّ عيسى عليه السّلام يخلق من الطين هيئة طير، ولم يقل كههيئة طير، أي لم يأت بالأداة التشبيهية، فلماذا - إذن - جيء بأداة التشبيه ؟

هنا يكمن سرّ الفن العظيم.

أولاً: أنّ عيسى عليه السّلام لم يخلق من الطين طيراً، لأنّ ذلك ينحصر في قدرة الله تعالى فحسب، لكن بما أنّ الله تعالى سمح لعيسى، أو لنقل : منحه قدرةً استثنائيةً لخلق الطير، حينئذٍ فإنّ عملية الخلق إنّما تمت بإذن الله تعالى، لكن : لا بدّ أن تكون ثمة فوارق بين عمليتي الخلق، الخلق من الله تعالى، والخلق بإذنه تعالى.

إنّ عيسى عليه السّلام لم يخلق طيراً بالنحو الذي خلقه الله تعالى، بل خلق طيراً ذا هيئةً مماثلة لما خلقه الله تعالى، وليس هي نفس الهيئة التي خلقها تعالى.

و من هنا يمكنك أن تدرك جانباً من السرّ الفني لهذا التشبيه الذي اعتمد (أداة الكاف) كههيئة الطير، و لم يقل - كما أشرنا - يخلق من الطين هيئة طير، فتكون العبارة حينئذٍ تقريريةً أو مباشرةً ولا تكون تركيبيةً صوريةً. أمّا أنّه جعلها تعالى تركيبيةً صوريةً: فهذا يعني أنّ ثمة فارقاً بين الخلقين : خلق الله تعالى، و خلق عيسى بإذنه تعالى.

هذا ما يرتبط بكون العبارة المذكورة قد اعتمدت عنصر «التشبيه الفني». أمّا كون هذا التشبيه (واقعيّاً)، فيمكنك أن تتبيّنه بوضوح، حينما تدقّق النظر جيّداً في طبيعة العلاقة بين عملية (الخلق من الطين)، و بين كونها (كههيئة الطير)، فالخلق من الطين مادام قد تمّ بواسطة عيسى بإذنه تعالى وليس من الله تعالى، حينئذٍ فإنّ الفارق بينهما من الوضوح بمكان. لكن : بما أنّ هيكل الطير الذي خلقه تعالى مباشرةً، حينئذٍ فإنّ التشبيه يكون - من هذه الزاوية - واقعياً، نظراً لأنّ كلّاً من الهيكلين يتماثلان فعلاً لأنّهما شيان لا علاقة بينهما في الواقع.

وبهذا أمكنك أن تدرك وجود الفارق من جانبٍ بين خلق الله تعالى مباشرةً و خلق عيسى عليه السّلام بإذنه تعالى، و أن تدرك، من جانب آخر، واقعية التشبيه المذكورة بالنحو الذي حدّثناك عنه.

سورة الأنعام

قال تعالى : ﴿وَمِنْهُمْ مَنْ يَسْتَمِعُ إِلَيْكَ وَجَعَلْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ أَكِنَّةً أَنْ يَفْقَهُوهُ وَفِي آذَانِهِمْ وَقْرًا وَإِنْ يَرَوْا كَلَّ آيَةٍ لَا يُؤْمِنُوا بِهَا حَتَّى إِذَا جَاءُوكَ يُجَادِلُونَكَ يَقُولُ الَّذِينَ كَفَرُوا إِنْ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ ١﴾

في هذه الآية الكريمة استعارتان هما (و جعلنا على قلوبهم أكنة) و (في آذانهم وقراً). الآية تتحدث عن المنحرفين المعاصرين لرسالة محمد صلى الله عليه وآله، إنهم يستمعون إلى كلام محمد صلى الله عليه وآله، ولكنهم أبعد ما يكونون عن التفقه لكلامه، ولذلك وصفتهم الآية الكريمة بجملة من السمات التي تشير إلى أن الله تعالى قد سلبهم نعمة التفقه للكلام، نتيجة عنادهم و تماديهم في نكران الحقائق.

و هذا السلب لنعمة العقل قد صاغه النص في تركيبتي فئتين عرضاهما عليك : الأولى منهما تتصل بالقلب، والثانية تتصل بحاسة السمع. الاستعارة الأولى تقول : إن الله تعالى جعل على قلوبهم أكنة، أي : الغطاء أو الوقاء الذي يستر الشيء. والاستعارة الثانية تقول : إن الله تعالى جعل في آذانهم وقراً، أي : الثقل.

و بالرغم من أننا حدثناك في صفحات سابقة عن استعارات مماثلة، إلا أن لكل استعارة سياقاً خاصاً و صياغة خاصة، فلو عدت بذاكرتك إلى سورة البقرة مثلاً، لوجدت أن قوله تعالى (ختم الله على قلوبهم و على سمعهم) يختلف في صياغة الاستعارة هناك

عن صياغتها هنا في سورة الأنعام. هناك - في سورة البقرة - جعل طابع (الختم) على القلب، كما جعل نفس الطابع - أي الختم - سمةً استعاريةً للسمع.

أما في السورة التي نحدّثك عنها الآن فقد جعلت الآية الكريمة سمة (الوقاء أو الأكتة) على القلب، في حين نجدها قد جعلت (الثقل) سمة للسمع. وهذا يعني أنّ الاستعارة هناك تميّز عن الاستعارة هنا. وبما أننا لا نستهدف لفت نظرك إلى الأسرار الفنيّة الكامنة وراء هذين الاختلافين في الاستعارات، بقدر ما نستهدف لفت نظرك إلى ما هو الجديد منها، حينئذٍ نكتفي بالتفسير الفنيّ لهاتين الاستعارتين في سورة الأنعام. ونحدّثك عن أولاهما فنقول :

إنّ قوله تعالى (وجعلنا على قلوبهم أكنةً أن يفقهوه) يعني : أنّ القلب قد جعل عليه الغطاء بحيث يمتنع وصول الشيء إلى داخله.

والسؤال هو : إنّ هذه الاستعارة تتحدث عن عدم تفقّه الكفّار لكلام النبيّ صلى الله عليه وآله. والتفقّه يرتبط عادةً بالجهاز العقليّ أو الذهني، فلماذا نجد أنّ النصّ قد ربط ذلك بجهاز (القلب)، وليس بجهاز العقل أو الذهن؟ هذا أولاً.

ثانياً : لماذا نجد أنّ (الغطاء)، وليس سواء قد جعل استعارةً لعدم التفقّه ؟

بالنسبة إلى السؤال الأوّل : نحتمل - من زاوية التذوّق الفنيّ الصرف - أنّ القلب يرتبط بما هو (وجداني) و(نفسى)، أمّا الذهن أو العقل فيرتبط بما هو مجرد (الإدراك للشيء)، بغض النظر عن اقترانه بما هو مقبول أو مرفوض من الزاوية النفسية أو الوجدانية. وبما أنّ الكفّار، من الزاوية الذهنية الصرف يُدركون بأنّ ما يتكلّم به النبيّ صلى الله عليه وآله هو الحقّ، ولكنّهم، من الزاوية النفسية الوجدانية، يرفضون التسليم بهذا الحقّ، حيث إنّ مواقفهم الاجتماعية من جانب، و تقليدهم للأجداد من جانب ثانٍ، و تركيبتهم المرضية القائمة على العناد والتعصّب و وساخة الأعماق من جانب ثالث، كلّ ذلك يحجزهم وجدانياً أو نفسياً عن تقبّل الحقائق التي أدركوها بجهازهم العقليّ أو الذهني فحسب.

من هنا، يمكنك أن تدرك واحداً من الأسرار الفنيّة التي تفسّر لك سبب جعل

(القلب)، وليس (الذهن) عنصراً لا يفقه الكلام، أي: أن الكفار وجدانياً أو نفسياً قد جُعل الغطاء عليهم بحيث لا يمكنهم أن يفقهوا كلام النبي صلى الله عليه وآله. وهذا فيما يتصل بالسؤال الأول.

أما ما يرتبط بالسؤال الآخر، وهو: جعل الغطاء استعارة للقلب الذي لا يفقه، فهذا ما نحدّثك به بعد الآن.

إن القلب، من حيث كونه جهازاً عضوياً، يحتلّ موقعاً خاصاً من البدن، مثلما يتميز بكونه، من حيث الشكل، مماثلاً لأيّ جهازٍ صناعي يمكن تغطية فتحته، لذلك فإنّ جعل الغطاء عليه يظلّ متناسباً مع أيّ جهازٍ صناعي مفتوح وجوّف. والمهمّ هو: أن جعل الغطاء أو الختم على بابه أو فتحه يعني: عدم وصول الشيء إليه، بحيث يفضي ذلك إلى توقّف القلب في النهاية: وهذا ما يقصده النصّ تماماً حينما يستعير (الغطاء) للقلب، مشيراً بذلك إلى توقّفه عن الحركة، عن النبض، عن الحياة، بمعنى أن قلب الكافر قد جعله الله تعالى ميتاً لا حياة فيه، ميتاً من حيث كونه لا يفقه الحق، من حيث كونه مغطّى لا ينفذ إليه الكلام.

وهذا ما يتصل باستعارة (الأكنة على القلوب).

لكن: ينبغي أن نحدّثك عن الاستعارة الأخرى (و في آذانهم وقرأ)، فإذا أمكنك أن تتبيّن بعضاً من الأسرار الفنية لاستعارة القلب، فحينئذٍ ما هي الأسرار الفنيّة لاستعارة السمع الذي خلع عليه النصّ طابع (الوقر) أو (الثقل)؟

إنّ (الوقر) أو (الثقل) في السمع يتناسب مع الغلاف أو الغطاء على القلب. وقد سبق أن رأيت في سورة البقرة أن طابع (الختم) على القلب و السمع (ختم الله على قلوبهم وعلى سمعهم) يتناسب أحدهما مع الآخر، من حيث كونهما سمتين لمطلق الكفر، أي أشدّ درجات الكفر، بدليل إنّ الله تعالى وصف الكافرين هناك بأنّهم صمّ بكم عمي، فكان طابع (الختم) على قلوبهم و سمعهم يتناسب مع درجة الكفر لديهم، بصفة أن (الختم) هو وضع علامةٍ توشّر إلى الانسداد التام،

أما الغطاء فإنّه أقلّ فاعليّةً من الختم، حيث يمكن أن يرفع ويوضع ويتحرّك،

بخلاف «الختم» الذي لا مجال فيه للحركة. ولذلك نجد الاستعارة القائلة (وجعلنا على قلوبهم أكنةً أن يفقهوه) جاء ما يناسبها من الاستعارة القائلة (وفي آذانهم وقرًا)، حيث إنَّ (النقل) أو (الوقر) أقلُّ درجةً من الصمم الذي يعني عدم إمكانية السمع أساساً، وهذا بعكس الوقر الذي يعني ثقلاً في السمع وليس انعداماً للسمع.

إذن: أمكنك أن تتبين من جانبٍ مدى الفارق بين الاستعارة الواردة في سورة البقرة عن مطلق الكفار، وبين الاستعارة الواردة في سورة الأنعام عن نمطٍ خاصٍّ من الكفار الذين يستمعون إلى كلام النَّبيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَآلِهِ، وأمكنك من جانبٍ آخر أن تلاحظ مدى التجانس بين استعارة القلبِ والسمع في كلٍّ من السورتين الكريمتين بالنحو الذي حدّثناك عنه.

قال تعالى: ﴿قد خسر الذين كذبوا بقاء الله حتى إذا جاءتهم الساعة بغتة قالوا يا حسرتنا على ما فرطنا فيها وهم يحملون أوزارهم على ظهورهم ألا ساء ما يزرون﴾^١

تتضمّن هذه الآية الكريمة واحدة من الاستعارات المألوفة الواضحة، ولكونها تنطوي على دلالاتٍ بالغة العمق. الاستعارة هي قوله تعالى عن المكذّبين بقاء الله تعالى (وهم يحملون أوزارهم على ظهورهم).

الوزر - كما هو واضح لديك - هو الذنب. وحمل الشيء على الظهر - كما هو واضح - بدوره يعني: حمل الشيء الثقيل. وقد استعار النصّ القرآني الكريم ظاهرة حمل الشيء وخلعها على الذنب، أي: حمل الذنب الثقيل على الظهر.

ولا أظنّك بحاجةٍ إلى توضيح الأهمية الفنيّة لمثل هذه الاستعارة التي رصدت العلاقة بين حمل الشيء على الظهر وبين حمل الذنب. وإذا سمح لخيالك بأنّ يستحضر صورة شخص يحمل على ظهره شيئاً ثقيلاً، حيث ينوء بحمله، وحيث يكابد مشقّة. طبيعياً، من الممكن أن يستريح الشخص الحامل حملاً ثقيلاً، بعد قطعه المسافة إلى

المكان المطلوب. ومن الممكن أن يخفف من ثقله حينما يتوقّف أثناء السير هنا وهناك. لكن : إذا سُمح لخيالك بأن يستحضر صورة شخصٍ يحمل أوزاره، وهو يواجه عرصات القيامة، حينئذٍ لك أن تتصوّر أولاً بأنّ الحامل لا مجال له للاستراحة، لا في الطريق، ولا في المكان الذي ينتهي إليه، بل يظلّ حاملاً ثقله، مكابداً الشدّة بعد الشدّة، لا أمل لديه بوضع حملة، بل العكس من ذلك، يجد نفسه - وهو ينوء بحمله - على وشك أن يُقتاد إلى جهنم، إنّه مرشّح لأن ينتقل من شدّة نفسية وجسميّة إلى شدّة جسميّة ونفسية لا حدود لها، إنّها شدّة النار التي تنتظره.

نقول : إذا سُمح لخيالك بأن يستحضر أمثلة هؤلاء الأشخاص الحاملين أوزارهم على ظهورهم يوم القيامة، حينئذٍ ستدرك فوراً أهميّة مثل هذه الصورة الاستعارية التي ترسم أشخاصاً يحملون أثقالاً على ظهورهم، لا يملكون حرّيّة وضعها أو الاستراحة منها ولو قليلاً، بقدر ما يضطرون - بعد ذلك - إلى حملها وهم في طريقهم إلى جهنم - أعاذنا الله تعالى منها - بخاصّة أنّهم كانوا - في الدنيا - مكذّبين بها، حيث تتضاعف الشدائد النفسية، بعد مواجهة ما كانوا يكذبون به، وحيث يتجانس نمط الشدّة مع نمط التكذيب، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿وما الحياة الدنيا إلّا لعبٌ ولهوٌ وللدار الآخرة خيرٌ للذين يتقون أفلا تعقلون﴾^١

هذه الآية الكريمة تتضمّن عنصراً صورياً هو قوله تعالى «وما الحياة الدنيا إلّا لعب ولهو». هذه الصورة نطلق عليها مصطلح (الصورة التمثيلية) بصفة أنّ «التمثيل» هو : رصد علاقة بين شيئين أحدهما تجسيد أو تمثيل للآخر، فالحياة الدنيا هي الطرف الأوّل من الصورة، و (اللعب و اللهو) هو الطرف الآخر منها، حيث أوجد النصّ علاقةً (تخيّلية) بالنسبة إلينا بين الدنيا وبين كونها لعباً ولهواً، أي : أنّ الحياة الدنيا تتمثّل في اللعب واللهو.

والمهم هو : ملاحظة هذه العلاقة بين الدنيا وبين اللعب و اللهو.

و من الواضح أنّ الحياة - في واقعها الحسّي - ليست لعباً و لهواً، بل اللعب و اللهو يصدران عن الإنسان. و هذا أحد عناصر الرصد المجازي بين الدنيا و بين اللعب و اللهو. لكن : لننتجّه إلى الإنسان الذي يصدر عنه اللعب و اللهو. ثمّ لننظر : هل أنّ اللعب و اللهو الصادرين عن الإنسان هما : واقع حسّي، أم إنّهُ واقع مجازيّ، أو تخيليّ أيضاً ؟

لا شكّ أنّ اللعب و اللهو هما إحدى المفردات التي يصدر عنها الإنسان، أي أنّهما (جزء) من الحياة التي تتضمّن نشاطاتٍ أخرى غير اللعب و اللهو، و حينئذٍ ندرك على الفور أننا أمام تعبير تخيلي بالنسبة لنا طالما نعرف أنّ واقع الحياة يتكوّن من فعاليات مختلفة، منها : اللعب و اللهو. و حينئذٍ - للمرة الجديدة - ندرك بأنّ اللعب و اللهو هما رصد لعلاقة بين شيئين، أحدهما واقع الحياة الدنيا بما يشتمل عليه من نشاطات مختلفة، و الآخر هو : اللعب و اللهو اللذان خلعهما النصّ على الحياة، جعلها جميعاً موسومة بصفة اللعب و اللهو. و حينئذٍ نتساءل : ما هو السرّ الفني وراء مثل هذه الصور التمثيلية ؟

إنّ اللعب - كما هو واضح لديك - يعني : ممارسات حركية لا فائدة عبادية فيها، كما أنّ اللهو يعني ممارسات لا جدية فيها، فلاعب الكرة مثلاً، و اللاهي بدحرجتها - و هذا من الأفعال المباحة -، و اللاعب بالقمار، و اللاهي بتمضية فراغه بذلك - و هذا من الأفعال المحرّمة -، يظللان بمنأى عن جدية الحياة التي تتطلّب ممارسات عبادية أو اجتماعية تنتظم من خلالها شؤون الناس، أُسرياً و تربوياً و اقتصادياً و سياسياً... الخ.

إنّهُ من الممكن أن تققطع جزءاً من الوقت لممارسة اللعب و اللهو بنحوهما المباح مثلاً، لكن عندما تجعل وقتك بأكمله لعباً و لهواً، حينئذٍ تفقد الحياة دلالتها الإنسانية، بل تفقد استمراريتها التي تتطلّب دون أدنى شكّ نشاطاتٍ أخرى لتأمين الحاجات المختلفة. هذه الدلالة الرمزية للحياة، المقترنة بما هو لعب و لهو، قد نقلها النصّ القرآني الكريم إلينا ليشير بذلك إلى دلالة عبادية، هي أنّ الحياة الدنيا ما لم تقترن بممارسة المهمة العبادية التي خلق الإنسان من أجلها، حينئذٍ تصبح مجرد لعبٍ و لهوٍ لا فائدة فيهما، بل تتحوّل إلى حياةٍ لا يمكن ضمان استمراريتها و لا تأمين حاجات الإنسان فيها. و من ثمّ

تنتفي أساساً مشروعية وجودها ما دامت مجردة ساحة للعب واللهو.

هذا يعني - من الزاوية الفنية - أن الحياة بمجموع نشاطاتها، بما في ذلك النشاط الجدي، كالعلم مثلاً، تظل بمثابة لعب و لهو في حالة عدم اقتران نشاطها بالبعد العبادي الذي خلق الإنسان من أجله أساساً. بكلمة أخرى: الحياة الدنيا، في تصوّر الدنيويين أنفسهم، تنطوي على مظهرين: مظهر اللعب واللهو، ومظهر الجدّ.

المظهر الأوّل مرفوض من قبل الدنيويين أنفسهم، في حالة انحصار النشاط فيه. وهذه هي الدلالة الأولى للصورة التمثيلية. وأمّا الدلالة الأخرى لها - وهذا ما يجعل الصورة المشار إليها ذات قيمة فنية ضخمة - إنّ الدنيا بمظاهرها جميعاً جدّية وغير جدّية، تظلّ في التصرّو الإسلامي لعباً ولهواً.

إذن: أمكنك أن تتبيّن الآن مدى أهميّة هذه الصورة التي تبدو في بساطة و ألفة لا حدود لهما، تنطوي على دلالاتٍ تتغلغل إلى الباطن لتكشف عن طبيعة الحياة الدنيا، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿وَإِنْ كَانَ كِبَرَ عَلَيْكَ إِعْرَاضُهُمْ فَإِنْ اسْتَطَعْتَ أَنْ تَبْتَغِيَ نَفَقًا فِي الْأَرْضِ أَوْ سَلْمًا فِي السَّمَاءِ فَتَأْتِيَهُمْ بَأْيَةٌ وَ لَوْ شَاءَ اللَّهُ لَجَمَعَهُمْ عَلَى الْهَدْيِ فَلَا تَكُونَنَّ مِنَ الْجَاهِلِينَ﴾^١

هذه الآية الكريمة تتضمن صورةً فنيّةً نطلق عليها اسم (الصورة الفرضية). والصورة الفرضية تعني: إحداث علاقة بين شيئين، ليس على وجه التشبيه أو الاستعارة أو الرمز... الخ. بل على مجرد الفرض بإمكانية حدوث هذه الظاهرة أو تلك، والهدف من ذلك هو: تعميق القناعة بقيمة فكرية يستهدف النصّ توصيلها إلى الآخرين.

والآن: الصورة التي بين أيدينا، لو تأملتها بدقة، لوجدت أنها تتحدث عن الكافرين الذين لا أمل في إصلاحهم، و لوجدت أنها توجّه الخطاب إلى محمّد صلى الله عليه وآله،

موضحة له بأنَّ الله تعالى يمكنه أن يجمع هؤلاء الكافرين على الهدى، ولكن من أجل عملية الاختبار العبادي، حيث نغني أنَّ الإنسان قد منح حرية السلوك الذي يختاره، إنَّه من أجل العملية المذكورة لم يشأ أن يجمعهم على الهدى. لكن ما يهمنا من هذه الدلالة أو الهدف هو: ملاحظة التعبير الفني الذي سلكه النص في تقرير هذه الحقيقة. فما هي خصائص هذا التعبير ؟

التعبير الفني الذي سلكه النص في هذا الصدد، هو أنه افترض شيئين لم يحدثا، وهما أن يتَّجه محمد صلى الله عليه وآله إذا استطاع إلى نفقٍ تحت الأرض أو أن يتَّجه إلى سُلَّم فيصعد إلى السماء، ثم يأتي بآية أو معجز يقنع به المنحرفين، إذا استطاع ذلك، فليفعل. طبيعياً، أن محمداً صلى الله عليه وآله لم يطلب نفقاً في الأرض ولا سُلماً في السماء. ومع فرضية التحقق لمثل الممارسة، ثم مع فرضية استطاعته صلى الله عليه وآله أن يأتي بظاهرةٍ إعجازية، إلّا أنَّ هؤلاء المنحرفين لا يقتنعون بذلك، نظراً لعنادهم وانغلاقهم فكرياً.

و السؤال هو : كيف اكتسب مثل هذا التعبير سمة (الصورة الفنية) ؟ فليس في هذا التعبير تشبيه شيء بآخر، ولا استعارة شيء آخر، ولا استعارة شيء لشيء آخر، ولا إشارة شيء إلى شيء آخر، فما عسى أن تكون (الصورة) هنا؟

الصورة هنا - كما قلنا - فرضية، أي : تفترض شيئاً لشيء آخر. وأنت تعلم أنَّ الفارق بين التعبير (الصوري) والتعبير المباشر، أنَّ الصورة هي تركيب من شيئين لا علاقة بينهما في الواقع، ولكنك بخيالك تحدث علاقة بين هذين الشيئين، كما لو أحدثت علاقة بين النور مثلاً وبين الإيمان، فشبهت الإيمان بالنور مثلاً. لكن، أين هي العلاقات المستحدثة في صورة «النفق» و «السُّلَّم» ؟

بالنسبة إلى النفق - وهو صورة مستقلة - إلى جانب السُّلَّم، وهو بدوره صورة مستقلة، يمكن القول : بأنَّ (النفق) هو رمزٌ إلى رحلةٍ يستهدف من خلالها الإتيان بشيء معجز، لأنَّ النفق هو رحلة في باطن الأرض، أي رحلة لم تقترن بما هو اعتيادي من طرق المواصلات. وكذلك (السُّلَّم)، فالسُّلَّم في شكله الاعتيادي لا يتجاوز أمتاراً، كما أنَّه لا

يمكن أن يثبت إلا على أرض أو حائطٍ يتناسبان مع طوله و حجمه. فإذا رسمت في خيالك مثلاً سُلماً طويلاً مَدَّ البصر، حينئذٍ أمكنك أن تستخلص بأن مثل هذا الرسم ما هو إلا عملية (تخليئية) لا واقع لها. وإذا كان الأمر كذلك، نكون حينئذٍ أمام (صورة) وليس أمام تعبير مباشر.

لكن لانزال نهج لحد الآن العلاقة المستحدثة أو التخليئية بين السُّلَم وبين الظاهرة الإعجازية التي طوَل النبي صَلَّى الله عليه وآله بالإتيان بها في مواجهته لعناد المنحرفين.

العلاقة هنا - ببساطة - هي: أن المنحرفين لا يمكن أن يفتنوا بأية ظاهرة إعجازية. وهذا ما أوضحه النص في آياتٍ أخرى تشير إلى أنهم لو نزل عليهم كتاب فلمسوه بأيديهم، لشككوا في ذلك. فإذا افترضنا أنه صَلَّى الله عليه وآله جلب إليهم كتاباً من السماء حينئذٍ لم يفتنوا بذلك. فكما أن الكتاب المفترض جلبه هو ظاهرة لا واقع لها، كذلك فإن السُّلَم المفترض نصبه وصعده هو ظاهرة لا واقع لها، والأمر كذلك بالنسبة إلى النفق. وحينئذٍ تكون العلاقة المستحدثة بين السُّلَم أو النفق وبين الظاهرة الإعجازية هي المسوَّغ الفني لجعل التعبير المشار إليه صورة فنية.

أي - بعبارة جديدة - إن الصورة المذكورة تريد أن تقول لمحمد صَلَّى الله عليه وآله: كما أن طلب النفق في الأرض، و طلب السُّلَم في الجوّ لا يمكن أن يتحققا في دنيا الواقع، كذلك: الإتيان بمعجز جديد، لا يمكن أن يحقق عنصر القناعة عند المنحرفين، أنهم قد طُبِع على قلوبهم وأبصارهم وسمعهم، أنهم معاندون، متخلفون ذهنياً، مضطربون. وإذا كان الأمر كذلك، فحتى لو افترضنا أنك يا محمد صلى الله عليه وآله قد استطعت أن تبتغي نفقاً في الأرض أو سُلماً في السماء، فتأتيهم بأية إعجازية، فافعل ذلك، إلا أنهم لن يؤمنوا. إذن: صورتنا (النفق) و (السُّلَم) جاءت بمثابة مؤشر أو رمزٍ أو فرضية تستهدف لفت النظر إلى مدى العناد والتخلف والاضطراب الذي يطبع المنحرفين، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿إِنَّمَا يَسْتَجِيبُ الَّذِينَ يَسْمَعُونَ وَالْمَوْتَى يَبْعَثُهُمُ اللَّهُ ثُمَّ إِلَيْهِ

هذه الآية الكريمة تتضمن واحدةً من (الصور الفنية) المدهشة في القرآن الكريم، إنها صورة مثيرة كلّ الإثارة، ممتعة كلّ الإمتاع، ملأى بالطرافة والعمق. وأظنّك لا تكاد تخبر قيمة هذه الصورة ما لم نلق عليها بعض الأضواء.

الصورة هي قوله تعالى (والموتى يبعثهم الله). وقد يخيّل إليك، أنّ هذه العبارة لا تنتسب إلى تركيب صوري، بل تنتسب إلى تعبير مباشر هو: أنّ الله تعالى يبعث الموتى يوم القيامة. لكن الأمر ليس كذلك، بل نحن - كما قلنا - أمام تركيب صوري مدهش، ممتع، ظريف، مثير. لذلك ندعوك أولاً إلى أن تلتفت لأوّل الآية، أي قوله تعالى: «إنّما يستجيب الذين يسمعون»، ثمّ تصلها بقوله تعالى (والموتى يبعثهم الله)، وأخيراً تختم ذلك بقوله تعالى (ثمّ إليه ترجعون).

إذا قدّر لك أنّ تقرأ الآية بأقسامها الثلاثة (انما يستجيب الذين يسمعون) ثمّ (والموتى يبعثهم الله) ثمّ (ثمّ إليه ترجعون)، حينئذٍ سيتبيّن لك ما قلناه من أنّك أمام صورة فنيّة فذّة.

الآية الكريمة تقول مخاطبة النبيّ صلى الله عليه وآله: إنّما يستجيب لك الذين يسمعون ما تقوله، وأمّا الموتى فسيبعثهم الله تعالى، ثمّ يرجع الناس إلى الله تعالى. لا شك أنّ العبارة الأولى (إنّما يستجيب لك الذين يسمعون)، تجد أنّ النصّ يستهدف الإشارة إلى أنّ من يستجيب إلى رسالة الإسلام هو من (يسمع). ومفهوم ذلك أنّ من لا يستجيب لا يسمع. فعدم الاستماع لا يعني «الأصم»، لأنّ المؤمن والكافر، يملك كلاهما جهازاً للسمع، إلّا أنّ الأوّل عندما يسمع كلام الله تعالى يؤمن به، والكافر عندما يسمع ذلك لا يؤمن به.

فكلاهما يسمع، إلّا أنّ الأوّل يؤمن بما استمع إليه والكافر لا يؤمن بما استمع إليه. فيكون عدم إيمانه بما استمع، بمثابة من لم يستمع، لأنّ المفروض أنّ يستجيب المستمع

لرسالة الحق، فإذا لم يستجب فمعناه أنه لم يستمع، لكن ليس بمعنى أنه لم يحضر للاستماع، ولا بمعنى أنه لم يستمع، ولا بمعنى أنه اصم، بل بمعنى عدم ترتيب الأثر على ما استمع إليه، فيكون بمثابة من لم يستمع، أي: يكون عدم الاستماع (رمزاً) لعدم الوعي، ويكون الاستماع - مقابل ذلك - رمزاً للوعي.

وهذا ما قصده النصّ حينما قال (إنّما يستجيب الذين يسمعون)، أي: إنّما يستجيب لك - يا محمد - من يرتّب أثراً على الاستماع، يرتّب أثراً على ما تقوله، وهو: الإيمان بالله تعالى وبمبادئه.

هذه هي دلالة العبارة الفنيّة الأولى (إنّما يستجيب الذين يسمعون). لكن لم نحدّثك حتّى الآن عن العبارة الفنيّة الأخرى التي نستهدف لفت نظرك إلى أسرارها الفنيّة، أي عبارة (والموتى يبعثهم الله).

في البلاغة الموروثة مصطلح يُطلق عليه (التورية)، ويقصد به أن تكون هناك عبارة تحتمل معنيين، أحدهما المعنى البعيد، وهو المقصود من العبارة، والآخر المعنى القريب، وهو غير مقصود.

لكن ينبغي أن نضيف إلى ذلك، أنّ جمالية العبارة تزداد ضخامةً وإمتاعاً حينما تجيء العبارة مشحونة بكلّ من الدالّتين البعيدة والقريبة. وهذا ما نجده في الصورة الفنيّة التي نحدّثك عنها.

هذه الصورة نطلق عليها مصطلح (الرمز)، لأنّ الرمز - كما حدّثناك عنه في صفحات سابقة - هو: انتخاب عبارة تظلّ بمثابة مؤشر إلى دلالة أخرى غير الدلالة اللغوية لها. وهذا مثل عبارة (النور) التي تُعدّ (إشارة) إلى معنًى آخر هو (الإيمان) أو (الخير) أو (الحق) ... الخ.

والآن نعود بك إلى الصورة الرمزية التي نحن بصدد الحديث عنها، ونعني بها صورة (والموتى يبعثهم الله)، فأنت تواجه هنا عبارة (الموتى) وعبارة (الانبعاث). ولأوّل وهلة، قد ينصرف ذهنك من هذه العبارة إلى دلالتها اللغوية، فتفهم من ذلك أنّ الموتى سوف يبعثهم الله تعالى يوم القيامة. وقد ينصرف ذهنك إلى (التورية) في معناها البلاغي

الموروث، ففهم من الصورة أنها تتضمن معنيين، أحدهما المعنى القريب، أي الدلالة اللغوية لها متمثلة في أن الله تعالى سوف يبعث الموتى يوم القيامة، والمعنى الآخر - وهو المعنى البعيد - أن من لا يستمعون إلى قول النبي صلى الله عليه وآله سوف يبعثهم الله تعالى يوم القيامة ويحاسبهم على سلوكهم المذكور. وتذكر على الفور أن المقصود من العبارة هو هذا المعنى البعيد.

لكن - وهذا ما نعتزم لفت نظرك إليه - يمكنك أن تتجاوز هذه المستويات البلاغية الموروثة، فتصرف بذهنك إلى استفادة الدالتين جميعاً، أي : المعنى القريب و المعنى البعيد، وهذا ما يفصح عن مدى جمالية الصورة وانطوائها على أسرار الفن العظيم. إذن : لنحدثك عن كيفية استجابتك لهذه الصورة بمعنيها القريب و البعيد.

ينبغي أن تتذكر أولاً أن الآية الكريمة في قسمها الأول تقول (انما يستجيب الذين يسمعون)، فإذا استحضرت دلالة هذه العبارة التي تعني أن من يستجيب إلى رسالة محمد صلى الله عليه وآله هو من يسمع كلامه فيؤمن به، حينئذ سوف يتداعى ذهنك إلى ما يقابل هذا المعنى، وهو : أن من لا يسمع سوف لا يستجيب لكلام محمد صلى الله عليه وآله. فإذا بدأت بعد ذلك بقراءة الصورة القائلة (والموتى يبعثهم الله) حينئذ سوف تستحضر في ذهنك ما يقابل المعنى الأول، أي : سوف تدرك على الفور بأن المقصود من قوله تعالى (والموتى يبعثهم الله) هو : أن (الموتى) لا يسمعون بدليل العبارة الأولى القائلة بأن الذين يستجيبون لرسالة محمد صلى الله عليه وآله هم من (يسمعون). وبما أن الميّت لا يسمع. وهذا هو أحد أشكال التذوق الفني الذي تستخلصه من العبارة المذكورة. لكن : يمكنك أن تسأل قائلاً : إن قوله تعالى (والموتى يبعثهم الله) يرتبط بعملية الانبعاث في اليوم الآخر، فما هي علاقته بمن لا يسمع كلام النبي صلى الله عليه وآله ؟ هنا تكمن جمالية هذه الصورة، حيث قلنا : إنها مطبوعة بكونها تترشح بدالتين، الأولى : هي الدلالة الرمزية الزاهية إلى أن الميّت لا يسمع، فلا فائدة من استماعه لكلام النبي صلى الله عليه وآله. والأخرى : هي الدلالة اللغوية، حيث أن الميّت الذي لا يسمع أو أن الكافر الحي الذي هو بمثابة الميّت الذي لا يعي رسالة الإسلام، سوف يبعثه الله

تعالى يوم القيامة ويحاسبه على سلوكه.

وبهذا لا تكون الصورة مجرد (تورية)، بل هي صورة (رمزية) تتضمن جملة من الإيحاءات، منها: التورية التي تصرف ذهنك إلى أن المقصود من (الموتى وانبعاثهم) هو: محاسبتهم. ولكن الأمر - كما أوضحناه لك - لا يقتصر على هذه الدلالة، بل يتضمن الدالتين جميعاً.

وقد تسأل: ما هو الدليل الفني على ذلك؟

ونجيبك على هذا، فنقول:

إن القسم الثالث من الآية الكريمة (ثم إليه يُرجعون) يظل قرينة واضحة على أن (الموتى يبعثهم الله) للمحاسبة، أي: يكون هذا القسم من الآية إفصاحاً عن الدلالة اللغوية لعبارة (الموتى يبعثهم الله). وأما الدلالة الرمزية، فإن القسم الأول من الآية الكريمة، يظل قرينة واضحة على أن المقصود من عبارة (الموتى يبعثهم الله) هم الكفار الذين لا يسمعون مقابل المؤمنين الذين يستجيبون لكلام محمد صلى الله عليه وآله، فإذا جمعت بين هاتين الدالتين، حينئذ سوف تستخلص ما يلي من مجموع الآية الكريمة: إنما يستجيب لكلامك - يا محمد - من يستمعون إليك، وأما الموتى، أي الذين لا وعي لديهم، سوف يبعثهم الله تعالى يوم القيامة، وعند ذلك سوف (يعون) واقع سلوكهم، ومن ثم سوف يحاسبون على ذلك. هذا الاستنتاج لم تصرّح به الآية، بل أن الآية لم تقل أكثر من قوله تعالى بأن الموتى سوف يبعثهم الله. لكن من الواضح، أن الموتى الذين يبعثهم الله تعالى لا يقتصرون على الكافرين، بل الانبعاث يشمل المؤمنين أيضاً، وإذا كان الأمر كذلك، حينئذ نستخلص بأن المقصود من ذلك هو: أن الموت هنا (رمز) للكافرين الذين لا وعي لديهم، وأن الانبعاث (رمز) للوعي الذي سيفلّهم عند الانبعاث الحقيقي في اليوم الآخر، على نحو ما أوضحناه.

قال تعالى: ﴿وَالَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا هُمْ وَبُكِّمُوا فِي الظُّلُمَاتِ مِنْ يَشَاءُ اللَّهُ يُضْلِلُهُ﴾

من يشأ يَجْعَلْهُ عَلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ»^١

في هذه الآية الكريمة عبارةٌ صوريةٌ تتضمن ثلاث صور جزئية تتنسب إلى الصورة الرمزية. العبارة هي قوله تعالى «صمّ و بكم في الظلمات» و الصور الثلاث هي (صم) و (بكم) و (في الظلمات) و كلٌّ منها يشكّل (رمزاً) لدلالة خاصّة.

الرمزان الأولان (صمّ) و (بكم) سبق أن حدّثناك عنهما في صفحاتٍ سابقةٍ، فيما لا حاجة إلى الحديث عنهما الآن إلاّ عابراً، بصفة أنّهما يرتبطان بالرمز الثالث (الظلمات). ورمز (الظلمات) سبق أن حدّثناك عنه أيضاً. إلاّ أنّ هذه الرموز الثلاثة حينما تجيء في سياق واحد، أو لنقل: بما أنّ رمزي (صم) و (بكم) جاءا في سياقٍ خاصٍّ سابقاً، وكذلك (الظلمات) جاء رمزها سابقاً في سياق آخر، حينئذٍ: نجد هذه الرموز، في السورة التي نحدّثك منها - سورة الأنعام - جاءت في سياق ثالث يتطلّب الحديث عنه. و المهمّ، أنّ نلفت نظرك إلى هذا السياق الجديد الذي وردت منه الصور الرمزية الثلاث (صمّ و بكم في الظلمات)، و أنّ نحدّثك عن الأسرار الفنيّة التي ينطوي عليها هذا التركيب الصوري الجديد.

قبل أن نتحدّث عن السياق الجديد الذي وردت فيه هذه الصورة الكلّية (صمّ و بكم في الظلمات) ينبغي أن نلفت نظرك إلى تركيبة الصورة و دلالاتها الرمزية. هذه الصورة يُطلق عليها مصطلح (الصورة الكلّية) بصفتها كلاً يتألّف من ثلاث صورٍ جزئية، الصورة الأولى هي (صمّ)، أي أنّها (رمزٌ) لمن يعاني خللاً في جهازه السمعي، بحيث لا يسمع الصوت. و لا شك أنّ الكافر يسمع الصوت، أي أنّ جهازه السمعيّ سليم، لكن - كما هو واضح لديك - يظلّ هدف النصّ القرآني الكريم هو: جعل الكافر (أصمّ)، لا من حيث جهازه السمعي، بل من حيث عدم استعداده لأن يسمع الحقّ. و حينئذٍ يكون (الصم) مجرد (رمز) لشيء آخر، (رمز) لعدم استماع الحقّ.

و الأمر نفسه بالنسبة إلى الصورة الرمزية الأخرى (بكم). فالأبكم هو من اعتقل

لسانه فلا يستطيع التكلم. ومن الواضح لديك أيضاً أن النصّ قد استهدف بذلك الإشارة إلى أن الكافر لا استعداد لديه بأن ينطق الحقّ، فتكون صفة (البكم) رمزاً لشيء آخر (غير جهاز النطق) هو : عدم استعداد الكافر بأن يقول الحقّ.

و حين تجمع بين هذين الرزين صمّ و بكّم، تجد أنّهما يشيران إلى صفتين تتقابلان، تتمثل في كون الكافرين (يعرفون) الحقّ، و لكنّهم لا (يسمعون) إليه عناداً واستكباراً، كما أنّهم - وهم يعرفون الحقّ - لا (ينطقون) به، بل يكتُمونه. إنّهم لا يكتفون بعدم الاستماع للحقّ، بل لا ينطقون به أيضاً إمعاناً في الاستكبار والعناد.

و الآن : إذا كانت صفة الكافر هي الإمعان في الاستكبار والعناد، حينئذٍ يمكنك أن تتبيّن جانباً من السرّ الفنّي الكامن وراء الصورة الرمزية الثالثة، وهي كون الكافر المعاند والمستكبر هو (في الظلمات).

فالظلمات هنا (رمز) لكلّ ما هو سلبيّ من الأفكار والمواقف، و رمز لكلّ ما هو شرّ، و رمز لكلّ ما هو باطل. و بما أنّ الكافر الممعن في عناده واستكباره، إنّما يكشف عن كونه ذا أعماق معتمّة، مضطربة، لا استقرار فيها حينئذٍ لا سبيل لها إلى رؤية النور أو الحقّ بالنحو الذي يحياه الآخرون، بل تظلّ أعماقه مظلمة تحتجزه عن أن يستمع إلى صوت الحقّ، و تحتجزه عن أن ينطق بما هو حقّ.

طبيعياً، أنّ رمز (الظلمات) يتّسع لدلالاتٍ متنوعة. و لكنّك إذا أمعنت النظر في هذا الرمز، وجدت أنّ (الظلمات) ترمز - في بعض دلالاتها - إلى الكفر و «الضلال»، لأنّ الظلام لا يقترن بالنور الذي يضيء الدرب، و حينئذٍ لا بدّ من أن يكون السائر فيه تائهاً لا يبصر أيّ شيء، و كذلك الكافر أنّه لا يبصر أيّ نور، لا يبصر الإيمان، لا يبصر الحقّ. و لذلك لا استعداد لديه للاستماع إلى الحقّ، و لا استعداد لديه للنطق بالحقّ مادام أساساً يحيا في (الظلمات) التي لا يمكن للسائر أن يبصر خلالها أيّ شيء.

إذن أمكنك أن تتبيّن - بمزيد من الوضوح - علاقة الرموز الثلاثة (صمّ و بكّم في الظلمات) بعضها مع الآخر، علاقة الصمّ بالبكم من جانب، و علاقتهما بالظلمات من جانبٍ آخر، بالنحو الذي حدّثناك عنه.

قال تعالى : ﴿فَلَمَّا نَسُوا مَا ذُكِّرُوا بِهِ فَتَحْنَا عَلَيْهِم أَبْوَابَ كُلِّ شَيْءٍ حَتَّى إِذَا فَرِحُوا بِمَا أُوتُوا أَخَذْنَاهُمْ بَغْتَةً فَإِذَا هُمْ مُبْلِسُونَ * فَقُطِعَ دَابِرُ الْقَوْمِ الَّذِينَ ظَلَمُوا وَالْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾^١

في هاتين الآيتين الكريمتين صورتان فئيتان تنتسبان إلى الاستعارة، و هما قوله تعالى (فتحنا عليهم أبواب كل شيء) وقوله تعالى (فَقُطِعَ دابر القوم الذين ظلموا).
الآيتان - وبضمنها الاستعارتان - تتحدثان عن الكافرين، إنّ هؤلاء الكافرين ينتسبون إلى الأمم السابقة. وبالرغم من أنّ الله تعالى قد أخذهم بالبأساء والضراء لعلهم يتضرعون، إلا أنّ قلوبهم ظلت على قساوتها، ممّا استتبع ذلك أن يعرضهم الله تعالى لاختبارٍ جديدٍ هو : إغداق النعم عليهم، وذلك من أجل استدراجهم، وهذا ما تمّ بالفعل، حيث أهلكهم الله تعالى بعد أن فرحوا بالنعم دون أن يقدّروها. إنّ ما نعزم توضيحه هنا أنّ نلفت نظرك إلى الاستعارتين المشار إليهما، حيث تشير الأولى إلى النعم التي أغدقها الله تعالى على الكافرين (فتحنا عليهم أبواب كل شيء) و حيث تشير الثانية إلى هلاكهم (فَقُطِعَ دابرُ القوم الذين ظلموا).

والآن ندعوك، لتنظر إلى هاتين الاستعارتين المتقابلتين، استعارة النعم واستعارة الهلاك، وكيفية الصياغة لكلّ منهما، بخاصّة أنّ عنصر (التقابل) بين شيئين متضادين، يُضفي حيويّةً جماليّةً على الاستعارتين المتقابلتين.

و لنقف مع أولى الاستعارتين، أي الاستعارة التي تتحدّث عن النعم (فتحنا عليهم أبواب كل شيء).

لو تأملت الاستعارة المذكورة، لوجدتها من الاستعارات المألوفة جدّاً، إنّها تتحدّث عن النعم التي قدّمها الله تعالى للكافرين، حيث خلع عليها صفة الأبواب التي تفتح للدخول إلى المكان الذي تتوفّر النعم فيه. إنّ فتح الباب أمام الشيء، يظل استعارة واضحةً ومألوفةً لا تحتاج إلى ادنى جهد من التفكير. لكن لو تأملتُها - على نحو الدقّة - لوجدتها

غنيةً ومكتنزةً بالدلالات الضخمة.

فالنعم لو كانت موجودةً بنفس الحجم، قبل أن تكون مسبوقَةً بالبأساء والضراء لما حسن أن تجعل لها الأبواب نظراً لعدم فقدانها. لكن : بما أنها كانت مفقودةً، أو كانت مسبوقَةً بشدائد، حينئذٍ تكون الأبواب مغلقة أمام النعم، ثم بما أن النعم قد تدفقت الآن، حينئذٍ فإن الأبواب التي أُغلقت سابقاً تكون قد فتحت الآن، ووجد الطريق للدخول إليها بعد فتح الأبواب.

إذن : جاءت استعارة فتح الأبواب (فتحتنا عليهم أبواب كل شيء) معبرة كل التعبير عن أدق وأصح وأعظم الدلالات، بل يمكن القول بأنه لا استعارة أخرى يمكن أن تعوّض عن استعارة فتح الأبواب بالنسبة إلى هذا الموقف، أي : الموقف الذي عرضه النصّ القرآني الكريم بالنسبة إلى الكافرين الذين أخذهم الله تعالى بالبأساء والضراء ثم فتح عليهم أبواب النعم بعد ذلك، حيث كانت أبوابها مغلقةً قبل ذلك، وحيث فتحت الأبواب بعد ذلك.

الاستعارة الأولى كانت تتحدّث عن الأبواب المفتوحة للنعم. أمّا الاستعارة الثانية - فعلى العكس - تتحدّث ليس عن ذهاب النعم وغلق أبوابها فحسب، بل عن هلاك القوم أساساً وقطع دابرهم. (فقطع دابر القوم الذين ظلموا) وبغضّ النظر عن هذا التقابل الفني بين الاستعارتين، يعني أن نوضّح لك جمالية الاستعارة الأخيرة، بعد أن بيّنا لك جمالية الاستعارة الأولى التي جاء فتح أبواب النعم فيها متجانساً مع عملية تدفق النعم.

هنا تجد الاستعارة القائلة (فقطع دابر القوم) تجيء متجانسة أيضاً مع عملية الجزاء المترتب على الكفران بالنعم، وهو هلاك القوم. فأنت تلاحظ أن هذه الاستعارة قد خلعت صفة (القطع) - وهو صفة لظواهر الجماد والنبات - على ما هو (بشري). ونعني به : الدابر. ومعنى (الدابر) هو إمّا (آخر الشيء) أو (أصل الشيء)، وفي الحالين، فإن (قطع الدابر) معناه انتهاء الشيء، فإذا نقلنا هذه الظاهرة الاستعارية إلى قضية هؤلاء الظالمين الذين اهلكهم الله تعالى نتيجة كفرانهم بنعمه تعالى، نجد أن قطع دابرهم، يعني : انقطاع حياتهم. فإذا كان (الدابر) بمعنى الأصل، فهذا يعني أنهم يمثلون أصلاً منحرفاً، حيث قطع هذا

الأصل فلا يعقبه نسل منحرف.

وإذا كان الدابر بمعنى (آخر الشيء)، فهذا يعني أنّهم يمثلون آخر المجتمعات المنحرفة التي أهلكها الله تعالى. والمهمّ هو: أنّ عملية (القطع) حيث تعني فصل الشيء عن الجزء المرتبط به سابقاً، تجسّد عملية استئصال لا إمكان ولا أمل بعودته إلى الحالة السابقة، وهو أمر يتجانس مع عملية الهلاك البشري الذي طال المنحرفين، أي: إبادتهم جميعاً. ولا شك أنّ هذا التجانس، مقارناً أيضاً بالتجانس الذي لحظناه إلى الاستعارة الأولى، يكشف - مضافاً إلى الاستعارة - عن مستويات متنوعة جمالياً، في صياغة الصور الفنيّة، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿قل هو القادر على أن يبعث عليكم عذاباً من فوقكم أو من تحت أرجلكم أو يلبسكم شيعاً ويذيق بعضكم بأس بعض انظر كيف نُصَرِّفُ الآياتِ لعلمهم يفقهون﴾^١

الآية الكريمة تتضمّن ثلاث صور فنيّة هي (من فوقكم أو من تحت أرجلكم) و(يلبسكم شيعاً) و(يذيق بعضكم بأس بعض).

هذه الصور - كما تشاهد - بعضها ينتسب إلى الرمز، وبعضها ينتسب إلى الاستعارة. الصورة الأولى رمزية، وما بعدها استعاريتان. ونحدّثك عن الصورة الرمزيّة أولاً، وهي قوله تعالى (هو القادر على أن يبعث عليكم عذاباً من فوقكم أو من تحت أرجلكم) تتضمّن تهديداً بإنزال العذاب على المنحرفين، وهو عذاب قد يأتيهم من (فوقهم)، وقد يأتيهم (من تحت أرجلهم)، حيث أنّ كلاهما (الفوق) و(تحت الأرجل) يجسّد صورة (رمزية)، لماذا؟ إنّ إنزال العذاب (من فوق) من الممكن أن يكون تعبيراً حقيقياً إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ المجتمعات السابقة على الاسلام قد تعرّضت لجزاءات هي: الصيحة والحجارة... إلخ، حيث نزلت عليهم من فوقهم، أي من السماء. كما أنّ (التحت) من

الممكن أن يكون تعبيراً حقيقياً أيضاً، إذا أخذنا بنظر الاعتبار أن بعض الجزاءات، كالخسف مثلاً أو الطوفان إنما جاءتهم من الأرض.

ولكن لو عدنا إلى النصوص التفسيرية، وجدنا أن هذه النصوص تتفاوت في تفسيرها لدلالة (الفوق) و (التحت)، بحيث لا تحصر ذلك في تحديد ما هو نازل من عذاب الجو أو الأرض، بل تتجاوزها إلى دلالات مختلفة تحملنا على أن نقرر بأن هذين التعبيرين (من فوقكم) و (من تحت أرجلكم) هما صورتان (رمزيتان).

ومن الواضح لديك، أن الفارق بين الصورة الرمزية وبين ما هو غير رمزي، يتمثل في أن الصورة الرمزية (تشير) إلى دلالة غير معناها اللغوي من جانب، وإلى جملة دلالات، وليس دلالة واحدة من الجانب الآخر. والمهم في التعبير الرمزي هو هذا الجانب الأخير، أي: تنوع الدلالات التي يوحى بها هذا الرمز أو ذاك، حيث أن تنوع الدلالات يكسب التعبير سمة فنية تجعل كل واحد (من القراء والمستمعين) يستوحي دلالة أو أكثر بحسب خبرته الثقافية والذوقية، فتجد أن واحداً منهم يستخلص دلالة غير ما يستخلصها الآخر، وتجد ثالثاً يستخلص غيرهما أو يستخلص بعضاً دون بعض... وهكذا.

وفي ضوء هذه الحقيقة الفنية نتقدم إلى الصورة الرمزية القائلة (يبعث عليكم عذاباً من فوقكم أو من تحت أرجلكم) لملاحظة الدلالات الرمزية لها.

النصوص المفسرة - كما عرضنا لك - تتفاوت في تفسير ما هو المقصود من (الفوق) و (تحت الأرجل)، فالبعض منها يحمل هاتين العبارتين على دلالتهما الحقيقية بيد أن مثل هذا التفسير إذا أمكن أن يقترن بالصواب، حينئذ فإن (من فوقكم) يمكن أن ينسحب على ذلك. لكن (من تحت أرجلكم) تظل صورة مرشحة لأن تكون (رمزاً)، حيث أن إرسال العذاب (من تحت الأرجل) يختلف عن إرساله من (التحت) مطلقاً، فالفوق والتحت هما - بالقياس إلى الإنسان - يشملان ما هو فوق جسد الإنسان وما هو تحته، وحينئذ إذا أردنا أن نعبر عن هذه الحقيقة نكون أمام مستويين من التعبير، إما أن نقول مثلاً (من فوقكم) و (من تحتكم) أو نقول (من فوق رؤوسكم) و (من تحت أرجلكم)، فيكون

التعبير الأول هو مطلق ما هو فوق جسد الإنسان و مطلق ما هو تحت جسده، و يكون التعبير الثاني محدداً للعضو الجسدي (الرؤوس و الأرجل)، فيكون (الفوق) هو ما فوق العضو الأعلى من الجسد، و يكون التحت، هو ما تحت العضو الأسفل من الجسد.

و لكن بما أنّ النصّ القرآني الكريم قد استخدم تعبيرين مختلفين، حيث قال تعالى (من فوقكم) و لم يقل (من فوق رؤوسكم)، في حين قال بالنسبة إلى التحت (من تحت أرجلكم) حينئذٍ نستنتج بأنّ عبارة (تحت الأرجل) حيث قيّد (التحت) بالأرجل، و لم يقيّد (الفوق) بالرؤوس. أقول: نستنتج من ذلك أن لهذا التقييد سرّاً فنياً يحملنا على أن نعتبره (رمزاً) لدلالة أوسع من الدلالة اللغوية للكلمة.

و هذا كلّه إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ القارئ أو المستمع يواجه نصّاً أدبياً مطلقاً يخضع للتذوّق الفنيّ الصرف.

أمّا إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ النصوص التفسيرية هي التي تتكفّل ببيان الحقيقة، حينئذٍ، مع هذا التفاوت في التفسير، لا بدّ من الرجوع إلى ما هو ينسجم مع قواعد التعبير الفنيّ من جانب، و ما هو المعتبر منها سنداً من جانب آخر، و هذا ما نلاحظه فعلاً عندما نجد أنّ بعض النصوص الواردة عن أهل البيت عليهم السلام تشير إلى الدلالة (الرمزية)، وأنّ هذه الدلالة منسجمة مع القواعد الفنيّة للتعبير بالنحو الذي أكدناه، و هو أمر يتطلّب الوقوف عند هذه الدلالات الرمزية للصورتين المشار إليهما.

إنّ بعض النصوص المفسّرة تقول: إنّ المقصود (من فوقكم و من تحت أرجلكم) هو الطبقة العليا و السفلى من الناس، و البعض الآخر يقول: هما السلاطين الظلمة و عبيد السوء، أو مطلق ما لا خير فيه. و هذا ما ورد عن أهل البيت عليهم السلام، و الآن: إذا أردنا أن نخضع هذه التفسيرات للتذوّق الفنيّ الصرف، نجد أنّ تفسير أهل البيت عليهم السلام هو المنجسم مع التذوّق المشار إليه، و إنّ كنا لا نستبعد الاستخلاصات الأخرى، نظراً لما أكدناه من أنّ الرمز الفنيّ هو ما يشعّ بإحياات متنوعة تتناسب مع ثقافة و خبرة هذا الشخص أو ذاك.

و المهم أنّ هذا الرمز يشير إلى أنّ الله تعالى بمقدوره أن يرتّب جزاءات اجتماعية

على الكافرين، سواء أكانت متمثلة في جزاءات استثنائية تنزل عليهم من الجوّ أو تأتيهم من الأرض، أو كانت متمثلة في جزاءات سياسية كالقهر، كما لو تسلّط المستكبر أو المنحط اجتماعياً أو مطلق المنحرفين. وهذا الاستخلاص الأخير - كما قلنا - ينسجم مع التذوق الفنّي الصرف، فضلاً عن أنّه يتجانس أيضاً مع الصورتين الاستعاريتين اللتين أعقبتا الصورة الرمزية، ونعني بهما قوله تعالى (أو يلبسكم شيعاً) و (يذيق بعضكم بأس بعض)، حيث تمثّل هاتان الاستعارتان جزاءات سياسية هي تمزيق وحدتهم، ومحاربة بعضهم للآخر. وهذان النمطان من الجزاء يتماثلان مع الجزاء السابق، ونعني به: التسلّط السياسي.

والآن، إذا تجاوزنا الصورة الرمزية المتقدّمة، يحسن بنا أن نعرض لهاتين الصورتين الاستعاريتين لملاحظة تركيبتهما الفنّية وصلة ذلك بالدلالات التي حدّثناك عنها. قلنا: إنّ الاستعارة الأولى (أو يلبسكم شيعاً) تعني: التفرقة أو تمزيق الوحدة، وأنّ الاستعارة الثانية تعني: محاربة بعضهم للبعض الآخر. ولكن هذا لا يعني أنّ هذا الاستنتاج هو الدلالة الوحيدة للاستعارتين المذكورتين، بقدر ما يعني أنّ الاستعارة الفنّية لا تفرّق - في كثير من صورة - عن الصورة الرمزية، من حيث ترسّحها بالإيحاءات المتنوعة، إنّ قوله تعالى (أو يلبسكم شيعاً) تظلّ ذات إمكانات إيحائية أشار المفسرون إليها، إلّا أنّ التفسير الوارد عن أهل البيت عليهم السلام يظلّ متنسّقاً مع التذوق الفنّي الصرف، ألا وهو: افتراق كلمتهم.

ولعلّك لا تحتاج إلى أدنى تأمل حتّى تدرك بوضوح أنّ (الشيع) معناه: الفِرَق، قوله تعالى (أو يلبسكم شيعاً) معناه: أن يجعلكم فرقاً، أي: متمزقين بدلاً من وحدة الكلمة فيما بينكم،... والإلباس هو الإخلاط (في دلّالته اللغوية)، ومن الممكن أن يشير إلى الارتداء أيضاً، وفي الحالين: فإنّ المقصود من ذلك هو: أن يجعلهم فرقاً مختلطة، وليست واحدة أو فرقاً قد ألبسها الله تعالى هذه السمة المتمرّقة.

وأما الاستعارة الأخرى (أو يذيق بعضكم بأس بعض)، فإنّ دلالتها الفنّية تظلّ من الواضح بمكان. وقد سبق أن حدّثناك عن الأسرار الفنّية لاستعارة حاسة الذوق الخاصّة

بتذوق الطعام في مواضيع سابقة، لا ضرورة لإعادة الكلام فيها، بقدر ما نعتزم أن نشير هنا إلى أن إذاقة البعض للآخر يعني أن الناس سوف يظلم بعضهم الآخر، وأن مفهوم (الإذاقة) هو: تحمّل مرارة شديدة تماثل مرارة الطعام الذي يتوقّف عليه حياة الشخص حيث تحتجزه المرارة من الإفادة من الطعام، سواء أكانت الإفادة ذات معطى صحيّ أو ذات معطى ترفيحي.

و هذا يعني أن هؤلاء المغضوب عليهم سوف لن تتوفّر لديهم الإشباعات المهمّة لحاجات مثل (الحاجة إلى الحياة) و (الحاجة إلى الأمن) حيث تعتبر هاتان الحاجتان في مقدّمة ما هو ضروري من الحاجات، و مع فقدانها يُفقد كلّ من (التوازن) النفسي والاجتماعي للأفراد والجماعات، طالما نجد أن قتل الناس بعضهم للآخر أو ظلم بعضهم للآخر، يتسبب في فقدان كلّ من الحياة والأمن.

إذن، أمكننا أن تبيّن الأهميّة الفنيّة لهذه الاستعارة و ما سبقها، فضلاً عن الأهميّة الفنيّة للصورة الرمزية، و تجانس هذه الصور فيما بينها، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى: ﴿وَلَقَدْ جِئْتُمُونَا فِرَادَىٰ كَمَا خَلَقْنَاكُمْ أَوَّلَ مَرَّةٍ وَتَرْكُتُمْ مَا خَوَّلْنَاكُمْ وَرَاءَ ظُهُورِكُمْ وَمَا نَرَىٰ مَعَكُمْ شُفْعَاءَ الَّذِينَ زَعَمْتُمْ أَنَّهُمْ فِيكُمْ شُرَكَاءَ لَقَدْ تَقَطَّعَ بَيْنَكُمْ وَضَلَّ عَنْكُمْ مَا كُنْتُمْ تَزْعُمُونَ﴾^١

تواجهك في هذه الآية الكريمة استعارة مألوفة، هي قوله تعالى (و تركتم ما خولناكم وراء ظهوركم)، الآية تخاطب المنحرفين ممّن شغلوا بمتاع الحياة الدنيا، قائلة لهم : قد تركتم ما أعطيناكم من الأمتعة في الحياة الدنيا وراء ظهوركم. و الاستعارة هنا هي : ترك الكافرين ما استمتعوا به وراء ظهورهم.

و قد تبدو - في نظرك - لأوّل وهلة، أن هذه الاستعارة واضحة الدلالة كلّ الوضوح. و هي كذلك. لكنك ينبغي أن تتأمّلها بدقّة، لتكشف بعد ذلك أن ما هو واضح أو مألوف إنّما

ينطوي في الآن ذاته على دلالات بالغة العمق.

فمخاطبته تعالى للكافرين، لقد تركتم كل شيء وراء ظهوركم تعني - في دلالاتها الواضحة - أنكم تركتم الدنيا وواجهتم الآن الآخرة. لكن لو أعدت النظر من جديد للحظت أن انتخاب عبارة (وراء ظهوركم) بالرغم من كونها تشير إلى هذه الدلالة الواضحة، إلا أنها تحتشد بدلالات متنوعة ذات إثارة و طرافة. و يمكنك أن تبين جانباً من ذلك، حينما تتأمل عبارة (وراء ظهوركم)، من خلال كون هذه العبارة لا تعني مجرد أن الإنسان يترك الشيء وراء ظهره، أي خلفه، وإلا كان من الممكن أن يقول النصّ : «لقد تركتم الدنيا خلفكم» ولكنه قال «وراء ظهوركم» بدلاً من عبارة (خلفكم). حينئذٍ لا بد أن تكون عبارة «وراء ظهوركم» أكثف دلالة من عبارة «خلفكم»، لماذا؟ هذا ما نحاول توضيحه الآن.

لا شك، أننا عندما نستخدم عبارة (وراء الظهر)، إنما نعني بها ما يقابل (الأمام)، فعندما نقول مثلاً «تركت مدينتك أو الشارع وراء ظهرك، إنما تقصد بذلك أن هذا الشخص قد اتجه إلى الأمام، نحو شارع أو مدينة جديدة، لكن - كما قلنا - يمكن أن نستخلص هذه الدلالة لو قلنا «تركت المدينة أو الشارع خلفك»، وحينئذٍ لا بد أن تكون عبارة «وراء ظهرك» تحمل من الدلالات ما لا تحمله عبارة (خلفك). إن عبارة وراء الظهر تحتشد رمزياً بأكثر مما تحمله دلالتها اللغوية. ولعلّ أول ما يتبادر إلى ذهنك منها هو: أن ما يترك وراء الظهر، إنما يعني عدم النية إلى العودة إليه، أو يعني عدم إمكان العودة إليه، بعد أن يكون قد رغب فيه بسبب أو لآخر.

إن الله تعالى ملك البشر أو أعطاهم من الدنيا مختلف الأمتعة : الطعام، الجنس، المال، الأولاد... إلخ، وجعل هذه الأمتعة ذات مستويين، أحدهما : أن تستثمر عبادياً بحيث يتم إشباعها من خلال الطرائق التي رسمتها مبادئ السماء، والآخر : أن تستثمر دنيوياً بحيث يتم إشباعها بنحو مطلق، كما هو طابع سلوك المنحرفين عن مبادئ الله تعالى. وهؤلاء - أي الدنيويين - عندما يواجهون الموت، يكونون بسبب من عزلتهم عن مبادئ السماء قد تركوا هذه الأمتعة وراء ظهورهم لا رغبةً عنها، بل لاضطرارهم بطبيعة

الحال، حيث يواجههم الموت، وحيث لا يمكن العودة إلى أمتعتهم.

ولعل أهمية مثل هذه الاستعارة تتمثل في كونها قد اقترنت بعنصر (السخرية) منهم، فما دام الإنسان لا يترك الأشياء وراء ظهره إلا رغبة عنها أو اضطراراً، حينئذٍ عندما يخاطب بعبارة «لقد تركت الأمتعة وراء ظهرك» إنما تقترب هذه المخاطبة بالسخرية منه، لأنه لم يترك هذه الأمتعة رغبةً عنها، بل هو مشدود إليها كل الانشداد، ولكنه لا يملك حيال ذلك أية إمكانية للاستمتاع بها.

يضاف إلى ذلك، أن عبارة «وراء ظهوركم» - في التعبير القرآني الكريم بخاصة - تجعل القارئ أو المستمع يتداعى بذهنه إلى استعارات مماثلة لهذه العبارة مثل «على ظهوركم» و ليس «وراء ظهوركم»، حيث إن عبارة «الظهر» - كما هو واضح - تستخدم حيناً بمعنى «حمل الشيء» وتستخدم حيناً آخر بمعنى «الخلف»، فإذا كان الكافرون مثلاً قد تركوا ما أعطاهم الله تعالى من الأمتعة الدنيوية (وراء ظهورهم)، فإنهم يحملون (على ظهورهم) أوزار و نتائج ذلك، فتكون «ظهورهم» حينئذٍ مجازاً لأن تتداعى أذهاننا من خلالها إلى دالتين، الدلالة الأولى هي ما قصده القرآن الكريم من أن الكافرين تركوا وراء ظهورهم أمتعة الدنيا.

والدلالة الأخرى هي : ما تتداعى إليه أذهاننا من كلمة «الظهر» إلى أنها مقترنة بحمل الذنوب، فإن الكافر يترك الأمتعة الدنيوية وراء ظهره، و يحمل على ظهره نتائج سلوكه المنحرف حيال الأمتعة المذكورة، حيث لم يستثمرها عبادياً، بل استثمرها دنيوياً فحسب، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿وَأَقْسَمُوا بِاللَّهِ جَهْدَ أَيْمَانِهِمْ لَئِنْ جَاءَتْهُمْ آيَةٌ لَيُؤْمِنُنَّ بِهَا قُلْ إِنَّمَا الْآيَاتُ عِنْدَ اللَّهِ وَمَا يُشْعِرُكُمْ أَنَّهَا إِذَا جَاءَتْ لَا يُؤْمِنُونَ وَنَقَلَبْ أَفْئِدَتَهُمْ وَأَبْصَارَهُمْ كَمَا لَمْ يُؤْمِنُوا بِهِ أَوَّلَ مَرَّةٍ وَنَذَرُهُمْ فِي طُغْيَانِهِمْ يَعْمَهُونَ^١﴾

قبل أن نحدثك عن العنصر الصوري في هذا النص، و هو قوله تعالى : (و نَقَلَبْ

أفندتهم وأبصارهم)، يحسن بنا أن نوضح السياق الذي وردت فيه هذه الصورة، فالنصّ يحدثنا عن المشركين الذين أقسموا بالله تعالى لمحمد صلى الله عليه وآله بأنهم سوف يؤمنون به، في حالة مشاهدتهم آية سماوية، أي إعجازية، إلا أنّ النصّ القرآني الكريم أجاب بأن هؤلاء المشركين سوف لن يؤمنوا بذلك، حيث إنهم لم يؤمنوا به أوّل مرّة، وأنّ الله تعالى سوف يدع هؤلاء في طغيانهم يعمهون أي يتردّدون.

لكن ينبغي أن تلاحظ أنّ قوله تعالى (و نقلب أفئدتهم وأبصارهم) جاء على شكل جملة معترضة على هذا النحو (إذا جاءت لا يؤمنون - و نقلب أفئدتهم وأبصارهم - كما لم يؤمنوا به أوّل مرّة و نذرهم في طغيانهم يعمهون).

و معنى هذا أنّ النصّ يكون قد صاغها على هذا النحو: (إذا جاءت الآية الإعجازية لن يؤمنوا بها - ونحن نقلب أفئدتهم وأبصارهم - مثلما أنّهم لم يؤمنوا أوّل مرّة.

و الآن مع ملاحظتك لهذه الجوانب، نبدأ بالحديث عن الصورة الاستعارية التي جاءت في شكل جملة معترضة، فنقول: قد تفاوت المفسّرون في تحديد الدلالة لهذه الصورة، حيث أنّ بعضهم ذهب إلى أنّ المقصود من ذلك أنّ الله تعالى قد اختبر أفئدة المشركين وأبصارهم فهم سوف لن يؤمنوا حتّى مع مشاهدتهم الآية الإعجازية التي اقترحوها. وبهذا تكون عبارة (و نقلب أفئدتهم) عبارة مباشرة، وليست صورة استعارية، فتكون كلمة (نقلب) بمعنى (نختبر)، وليست بمعنى التقلب للشيء. بيد أنّ هذه الدلالة قد لا تتسق مع السياق الفني الذي وردت فيه، كما سنوضح ذلك بعد قليل. وهناك من النصوص المفسّرة ما يشير إلى دلالة هي: أنّ الله تعالى يقلّب أفئدتهم وأبصارهم على النار في اليوم الآخر.

أيضاً: هذه الدلالة لا تتسق مع السياق الفنّي للنصّ، لأنّ تقليب الأفئدة - وهي تعبير عن الوعي والإدراك وليست مجرد جهاز عضوي - لا ينسجم مع طبيعة الفؤاد بصفته رمزاً للوعي.

و أمّا التفسير الثالث، فيذهب إلى أنّ المقصود من تقليب الأفئدة والأبصار هو: تقليبها بالحيرة والتردّد والاضطراب النفسي... الخ. وهذا التفسير يظلّ هو الأليق

بالسياق الذي وردت فيه الصورة المشار إليها، وبهذا تكون الصورة (استعارة)، يعني: أنَّ الله تعالى يقلب الأفئدة والأبصار، بحيث تفقد قابلية الوعي والإدراك، لأنَّ تقليبها هو: سلب القابلية على أداء وظيفتهما الإدراكية والحسية.

فالفؤاد يمارس وظيفة إدراكية هي: تفقُّه للأمور، والبصر يمارس وظيفة حسِّيَّة هي: مشاهدته للأشياء، فإذا قلبها الله تعالى فجعل عاليها سافلها مثلاً، حينئذٍ يفقد هذان الجهازان وظيفتهما الطبيعية، ويتحوَّلان إلى جهازين مضطربين. وهذا ما يتَّسق تماماً مع السياق الذي وردت فيه هذه الصورة، كيف ذلك؟

نودَّ أن نلفت نظرك إلى سياقين، أولهما هو أنَّ النصَّ في صدد أن يوضِّح بأنَّ هؤلاء المشركين يتميَّزون بصفة (العناد)، حيث إنَّهم حتَّى في حالة مشاهدتهم الآية الإعجازية سوف لن يؤمنوا، وإذا كان الامر كذلك فهذا يعني أنَّهم معاندون ومضطربون لا يقين لديهم ولا سلامة نفس.. ولذلك، فإنَّ أمثلة هؤلاء المضطربين المعاندين سوف يطبع الله تعالى على قلوبهم وأبصارهم وذلك من خلال تقليبهما، بحيث يفقدان القابلية على أداء وظيفتهما الإدراكية والبصرية.

وأما السياق الآخر الذي يسعفنا على أن نميل إلى كون هذه الصورة هي بمعنى تقليب الأفئدة والأبصار، من حيث كونها استعارة للاضطراب والحيرة والشكَّ والتردّد، هو أنَّ نهاية الآية قد ختمت بالعبارة الآتية (فذرهم في طغيانهم يعمهون)، ومعنى هذه العبارة هو: ندعهم في طغيانهم يتردّدون. فالتردّد هنا هو نفس الدلالة التي أشرنا إليها، ونعني بها: الحيرة والاضطراب والشكَّ ونحوها من السمات النفسية التي تطبع المرضى النفسيين كما هو واضح.

إذن: بقرينة هذه العبارة الأخيرة، نستنتج بأنَّ المقصود من صورة (و نقلب أفئدتهم وأبصارهم) هو جعل عاليها سافلها مثلاً، أو إفقادهما الوظيفة الطبيعية لهما، لأنَّ تحويل الفؤاد عن مكانه العضوي من الجسم، وتحويل البصر عن مكانه، أو تحويلهما وتقليبهما وظيفياً، يعني فقدانهما - كما قلنا - الوظيفة الطبيعية لإدراك الأشياء ومشاهدتها. وهذا ما يتَّسق مع طبيعة العناد والشكَّ والتردّد الذي يطبع المنحرفين عن مبادئ الله تعالى،

بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى: ﴿وَكذلك جعلنا لكلّ نبيّ عدوّاً شياطين الإنس والجنّ يُوحى بعضهم إلى بعض زُخُرف القول غروراً ولو شاء ربّك ما فعلوه فذرهم وما يفترون﴾^١

الصورة الفنية التي نواجهها في هذه الآية الكريمة هي صورة (زخرف القول)، وهي صورة (استعارية) كما هو واضح. وقد جاءت هذه الصورة في سياق الحديث عن الشياطين و طرائق تعاملهم فيما بينهم من جانب و تعاملهم حيال المؤمنين من جانب آخر.

إنّ هؤلاء الشياطين حينما يلتقي بعضهم الآخر يعلمه طرائق الإغواء، و كيفية إضلالهم للآخرين.

و عملية النقاء الشياطين بعضهم الآخر، و تعليمه طرائق الإضلال، قد صاغها النصّ القرآني الكريم، في عبارة استعارية هي (زخرف القول). و السؤال هو: ما الذي نستخلصه فنياً من العبارة المذكورة (زخرف القول) ؟

الزخرف هو التزيين للشيء، إلّا أنّ هذا التزيين، يظلّ (خارجياً) و (سطحياً)، و لا علاقة له بمضمون الأشياء. طبيعياً، يمكن أن تستثمر الزخرفة - مثلاً - لجعلها متسقة مع المضمون، إلّا أنّها تظلّ عملاً إلى ما هو (خارجي) و (سطحي) أقرب منه إلى ما هو داخلي أو ما هو «عميق». و لا أدلّ على ذلك ما نلاحظه من الزخرف الذي توشّى به العمارات مثلاً حيث أنّه مجرد تزيين خارجي لا علاقة له بمتانة العمارة و إحكامها.

و إذا نقلنا هذه الحقيقة الحسّية إلى صعيد الأفكار أو الأقوال أو المعاملات نجد أنّ إعارتها من صعيدها الحسّي إلى صعيدها المعنوي، يحمل أهمية فنية كبيرة، نظراً للتماثل بين ما هو معنوي من الحقائق و إمكانية تمويهها، و بين ما هو ماديّ و إمكانية تمويهه، من خلال الزخرف.

و يمكنك - في مجال الحياة الدنيا - أن تستعرض ما ورد في القرآن الكريم من الإشارة إلى زخرف الحياة، حيث تجد أن استعارة الزخرف، للحياة الدنيا، تتناسب تماماً مع «مفهوم الزخرف». فالزخرف بصفته تزييناً خارجياً و سطحياً، ينسحب على الحياة الدنيا تماماً، إنها - أي الحياة - تحفل بامتناعات كثيرة كالطعام و الشراب و الجنس و الجمال و الثروة و الأولاد... الخ. غير أن هذه الامتناعات تظلّ خارجية و سطحية، لا تمس حقيقة الحياة التي خلقها الله تعالى لهدفٍ عبادي، أي أن مضمونها هو ممارسة هذه المهمة، و أن ما هو عميق منها هو : ممارسة المهمة في أفضل صيغها. و ما عدا ذلك فهو ممارسات خارجية لا علاقة لها بمضمون الحياة، و ممارسات سطحية لا تمس جوهرها. و الآن، إذا تركنا هذا الجانب، و اتجهنا إلى الصورة الاستعارية التي نحن في صدد الحديث عنها - اي : زخرف القول - نجد أن ما أشرنا إليه من دلالات (الزخرف) بالنسبة إلى الحياة الدنيا، ينسحب أيضاً على ظاهرة (الكلام) أو (القول) الذي تصدر عنه الشياطين في تعامل بعضهم مع الآخر.

فمهمة الشياطين هي إغواء الناس، و الإغواء يعني إيصال الأشياء إلى الآخرين بخلاف حقائقها، لكن بطرق خاصّة تعتمد تمويه الحقائق، و لذلك فإنّ عملية التمويه للحقائق تتناسب مع عملية (الزخرفة)، حيث تجد أن الزخرفة الحسية تضيف جمالية ظاهرة على هذه العمارة أو تلك، فيما تخفي تحتها إمّا بناءً غير متماسك أو تشويهاً و قبحاً ملحوظين.. و كذلك الزخرف من (القول).

الشياطين عندما يلتقي بعضهم الآخر (يوشي بعضهم إلى بعض زخرف القول) كأن يقول أحدهم للآخر : إنني قد استخدمت هذه الطريقة في إغواء هذا الشخص و ذاك، و ما عليك إلا أن تستخدم الطريقة ذاتها في إغواء هذا الشخص أو ذاك. فطريقة الممارسة هنا تجسّد عملية «زخرفة» للحقائق المشوّهة أو القبيحة، بحيث تبدو و كأنها سليمة من التشويه أو القبح.

هنا، ينبغي أن نلاحظ، أيضاً، أن أهميّة هذه الصورة الاستعارية (زخرف القول)، تتمثل في كونها أهمية مزدوجة، فهي من جانب تشير إلى أن ما توشي به الشياطين مطلقاً

هو (زخرف)، أي: أن ما يوسوس به الشيطان للناس هو كلام مزخرف، و من جانب آخر تشير إلى أن ما توحى به الشياطين بعضهم إلى بعض هو كلام مزخرف أيضاً. وهذا ما لم تصرّح به الصورة مباشرةً، بل تركنا نحن نستخلص ذلك، و هو أمر يضيفي مزيداً من الجمالية على الصورة المشار إليها.

قال تعالى: ﴿فمن يُرد الله أن يهديه يشرح صدره للإسلام و من يُرد أن يضلّه يجعل صدره ضيقاً حَرَجاً كأنما يَصْعَدُ في السماء كذلك يجعل الله الرجس على الذين لا يؤمنون﴾^١.

تتضمن هذه الآية الكريمة صورة تشبيهية هي قوله تعالى (كأنما يصعد في السماء)، كما تتضمن صورتين استعاريتين هما (يشرح صدره للإسلام) و (يجعل صدره ضيقاً حرجاً).

هذه الصور الفنية تظلّ من الصور الملفتة للنظر في القرآن الكريم، نظراً لما تتضمنه من صياغات تعتمد كلاً من البعد العلمي والجمالي في تركيب الصورة. و نقصد بالبعد العلمي رصد العلاقة بين شيئين واقعيين يجيء التشبيه فيهما أو الاستعارة مركباً من البعد المذكور. وأما البعد الجمالي فيقصد به نفس العلاقة التي يرصدها النصّ و ينتزعها من بين الظاهرتين اللتين تشتركان في سمة خاصّة بحيث تنبثق منهما سمة ثالثة، نتيجة للمركب المذكور.

و إذا دققت النظر في هذه الصور الثلاث (فمن يُرد الله أن يهديه يشرح صدره للإسلام) و (من يرد أن يضلّه يجعل صدره ضيقاً حرجاً) و (كأنما يصعد في السماء)، إذا دققت النظر في هذه الصور وجدتها صوراً (متداخلة) من جانب، و منفصلة من جانب آخر. فالصورة الأولى تتضمن استعارة تقول :

إنّ الله تعالى إذا أراد أن يهدي العبد، يجعل صدره واسعاً مفتحاً لتقبّل الإسلام،

والصورة الثانية تقول، وهي استعارة أيضاً: إِنَّ اللَّهَ تعالى إذا أراد أن يضلّ العبد، يجعل صدره ضيقاً حرجاً بحيث لا يتقبل الإسلام. والصورة الثالثة تقول: (إِنَّ ضَيْقَ الصَّدر وحرجه بالنسبة إلى الشخص الذي لا يريد الله تعالى أن يهديه يشبه ضيق الصدر وحرجه بالنسبة لمن يصعد إلى الطبقات العليا من الجوّ).

فأنت تلاحظ أنّ الصورة التشبيهية الثالثة (كأنما يصعد في السماء) هي في الواقع امتداد للصورة الثانية (يجعل صدره ضيقاً حرجاً)، وهذا يعني: أنّ الصورة الاستعارية قد (تداخلت) مع الصورة التشبيهية بحيث أصبحتا صورة واحدة، ولكنها ذات شطرين، أحدهما يترتب على الآخر. وبكلمة جديدة: إنّ الصورة الاستعارية (يجعل صدره ضيقاً) قد استعانت بصورة (تشبيهية) لتوضيح دلالتها.

وهذا النمط من التركيب الصوري المتداخل يحمل أهمية فنية كبيرة. فمن الواضح، أنّك إذا أردت أن توضّح دلالة شيء ما، حينئذ تعتمد عنصر (التشبيه) أو آية صورة أخرى، كالاستعارة والرمز والتمثيل... إلخ، كما لو أردت مثلاً أن توضّح دلالة الإسلام فتشبهه بالنور مثلاً.

وقد تعتزم أن توضّح دلالة التشبيه نفسه، وهو النور الذي شبّهت به الإسلام، فتعتمد حينئذٍ صورة أخرى، فيكون الفارق حينئذٍ بين الصورتين هو أنّ الصورة الأولى جاءت لتوضّح دلالة حقيقية، وأنّ الصورة الثانية جاءت لتوضّح دلالة مجازية، فتعتمد على المجاز في توضيح ما غمض من المجاز، وهذا ما تلحظه في الصورة المتقدّمة (يجعل صدره ضيقاً)، فالنصّ أراد أن يوضّح بأنّ الله تعالى إذا أراد أن يضلّ العبد، حينئذٍ يجعله غير مستعدٍ لتقبّل الإسلام.

ولكي يقرّر هذه الحقيقة اعتمد عنصر الاستعارة فقال (يجعل صدره ضيقاً) فخلع سمة (الضيق) - وهي حقيقة مكانية - خلعها على حقيقة نفسية وهي: عدم تقبل الإسلام، بعد ذلك أراد النصّ القرآني الكريم أن يوضّح هذه الظاهرة الاستعارية (ضيق الصدر) ومستوى أو درجة الضيق، فاعتمد حينئذٍ صورة أخرى لتوضيح الصورة السابقة، فجاء التشبيه بأنّ ضيق الصدر عند من لا يتقبل الإسلام يشبه في درجته الشديدة

الشخص الذي يحاول أن يصعد إلى الطبقات العليا من الجو.

إذن : ثمة مسوّغ فنيّ - كما لاحظت - بالنسبة إلى صياغة ما أسميناه (بالصورة المتداخلة)، حيث تداخلت الاستعارة مع التشبيه في الصورة المشار إليها، ألا وهو : أن النصّ أراد - باستعارته لضيق الصدر بالنسبة لمن لا يتقبّل الإسلام - أن يوضّح درجة الضيق وشدته. وهذا ما استتبع ضرورة صياغة صورة جديدة تحدّد مستوى الصورة الأولى، حيث جاء التشبيه بال صعود إلى السماء، موضحاً درجة الشدة التي يعاني منها من لا يتقبّل الإسلام.

وهذا فيما يرتبط بالمسوغات الفنيّة لصياغة الصور المتداخلة. أمّا الصورة ذاتها وما تنطوي عليه من سمات فنيّة، فهذا ما نحدّثك عنه الآن.

وتقف بك مع الصورة الأولى، وهي الاستعارة القائلة (فمن يُرد الله أن يهديه يشرح صدره للإسلام).

إنّ (الانسراح) هو : الانفتاح والاتساع، وهذه السمة مادّية ترتبط بعنصر المكان من حيث سعته أو ضيقه. وقد خلع النصّ هذه الصفة المادية على ظاهرة معنوية هي : تقبّل الإسلام.

لكن، ينبغي أن نلاحظ أنّ النصّ القرآني الكريم قد توكأ على ظاهرة مادّية أيضاً حينما خلع صفة المكان الجامد على ما هو «مكان حي»، وهو : صدر الإنسان. وبذلك، نكون أمام مرحلتين استعاريتين، المرحلة الأولى هي : نقل ما هو (جامد)، أي الأماكُن الطبيعية أو الأرض مثلاً، إلى ما هو (حي)، أي مكان الصدر. وأمّا المرحلة الثانية من الاستعارة فهي : نقل ما هو (مادّي) - سواء كان مكاناً طبيعياً أو بشرياً - إلى ما هو (معنوي)، أي جعل الصدر مكاناً له سعته وانفتاحه بالتشبيه إلى ما هو معنويّ وهو : تقبّل الإسلام..

إذن : هذا التركيب الازدواجي للاستعارة، ينبغي ألا تغفل عنه وأنت تواجه نصّاً فنياً له جماليته المدهشة.

أمّا الاستعارة ذاتها (وهي سعة الصدر او انسراحه) فتتطوي على معطيات فنيّة

متنوعة، لعل أبرزها هو أنّ النصّ في صدد تبين استجابة الإنسان حيال الإسلام. ومما لا شكّ فيه أنّ الشخص السويّ الذي لا تعصف به الاضطرابات الفكرية و النفسية يستجيب إلى ما هو حقّ وخير، وينفر ممّا هو باطل و شرّ. وبالعكس فإنّ المضطرب فكرياً ونفسياً ينفر ممّا هو حقّ وخير ويميل إلى ما هو باطل و شرّ. والإسلام بصفته حقّاً مطلقاً وخيراً مطلقاً، لابدّ أن يستجيب له الأسوياء وأن ينفر منه المرضى.

و تبعاً لذلك فإنّ الله تعالى - لمعرفته سلفاً بسلوك الإنسان من حيث اختياره لما هو تقوى أو ما هو فجور - يتدخل في إهداء الشخص أو التخلّي عنه، من حيث مساعدته في سبل الخير واكتساب معطياته أو عدم مساعدته في ذلك. من هنا جاءت الاستعارة القائلة (من يرد الله أن يهديه يشرح صدره للإسلام) لتشير إلى أنّ من يؤثر هوى الله تعالى على هوى النفس، يجعل تقبّله للإسلام مقروناً بفاعلية نفسية هي: انشراح صدره للإسلام بحيث يتقبّله وهو منشرح له، وليس مضطراً لتقبّله، أي أنّه يتقبّله طوعاً لا كرهاً.

وانشراح الصدر هنا يعني - كما قلنا - اتساعه، والانساع يعني: أنّ الإنسان يلتزم بجميع المبادئ التي رسمت له، فضلاً عن كونه أساساً قد تقبّله على مستوى النظرية. لذلك، فإنّ أهميّة مثل هذه الاستعارة - أي الانشراح للإسلام - تكمن في كونها موشّحة بأكثر من استخلاص ودلالة بحيث يمكنك أن تستخلص منها بأنّ الله تعالى إذا أراد بعبدٍ خيراً جعله أولاً يتقبّل الإسلام بمجرد التعرّف لمبادئه، وجعله مسروراً بمثل هذه المبادئ، وجعله ملتزماً بممارستها جميعاً. إلخ. كلّ هذه الدلالات وسواها، يمكنك أن تستخلصها من الاستعارة المذكورة.

أمّا الاستعارة الثانية (و من يرد أن يضله يجعل صدره ضيقاً حرجاً) فتقف على التضادّ تماماً من الاستعارة الأولى، لأنّ ما قلناه عن الاستعارة الأولى من الانشراح للصدر، نقوله على العكس من ذلك، من عدم الانشراح، أي: الضيق والحرج، لمن لا يريد الله تعالى أن يهديه بحيث يجعل استجابته للإسلام ومبادئه، مقرونة بالحرج وضيق الصدر. طبيعياً، يمكنك أن تسأل قائلاً: ما هو الفارق بين الحرج والضيق، ولماذا جمع النصّ بينهما حيث كان بمقدور النصّ أن يكتفي بسمّة الضيق مقابل «الانشراح»؟

هنا يمكننا أن نكتشف جملة من الأسرار الفنية وراء ذلك. منها : أنّ الناس على نمطين، أحدهما لا يتقبّل مبادئ الحقّ والخير أساساً، والآخر يتقبّل ذلك على مضضٍ، إمّا لكونه متأرجحاً بين إثارة لهوى الله تعالى وهوى النفس، وإمّا لكونه مكرهاً على ذلك. و يمكنك أن تلاحظ نماذج من النمط الأوّل متمثلةً في كثير من الأشخاص الذين يتضايقون من بعض المبادئ التي ترتطم بشهواتهم، إنهم يتقبلونها نظرياً، ولكنهم يتضايقون منها عملياً. وأمّا النمط الآخر فقد لا يتقبل حتّى نظرياً، ولكنّه يضطرّ إلى أن يسلم بها أو يمارسها لمصلحة دنيوية.

من هنا، جاءت الاستعارة، التي جمعت بين الحرج والضيق، لتشير إلى نمطين من الاستجابة حيال الإسلام، النمط الذي يضيق صدره بالإسلام، والنمط الذي يجد فيه حرجاً يرتطم بشهواته.

إذن : أمكنك أن تدرك واحداً من الأسرار الفنيّة الكامنة وراء هذه الاستعارة التي قرّرت بأنّ الله تعالى إذا أراد أن يضلّ شخصاً، يجعل صدره ضيقاً من جانبٍ وحرجاً من جانب آخر بالنسبة إلى مواجهته للإسلام.

والآن : نتقدّم إلى الصورة الثالثة التي تتضمّن تشبيهاً للأشخاص الذين لا يتقبلون الإسلام، حيث شبههم بمن يصعد في السماء.

إنّ هذا التشبيه ينتسب من جانب إلى ما يمكن أن يصطلح عليه بـ(التشبيه العلمي)، حيث توفّر بعض المفسّرين على توضيح العلاقة بين ضيق الصدر وحرجه (من الزاوية الطّبيّة) وبين الصعود إلى الطبقات العليا من الجو. وأمّا من الزاوية النفسية، فيمكننا أن نربط بين عملية الصعود إلى الجو وبين ما يقترن بها من شدائد نفسية. بل يمكننا - انسياقاً مع المفسّرين الذين يتفاوتون في تحديد ذلك - أن نربط بين عملية الصعود إلى الجو وما يقترن بها من شدائد جسمية تتجلى حرجاً وضيقاً... الخ.

والأهمّ من ذلك هو أنّ هذا التشبيه يتماثل مع الاستعارة السابقة التي حدّثناك عنها وقلنا: إنّها مرشحة بدلالات واستخلاصات متنوعة، بل إنّ هذا التشبيه يظلّ أكثر ترشحاً للدلالات المتنوعة، بحيث يمكنك أن تخضعها لتفسيرات ذات علاقة بما هو

نفسى و جسمى.. الخ. بل يمكنك أن تلاحظ مدى الأهمية الفنية لمثل هذا التشبيه حينما تخضعه لنسبية الزمان، والخبرة الثقافية.

فالمفسرون الموروثنون مثلاً - نظراً لعدم امكانية التجريب العلمى فى الصعود إلى الطبقات العليا من الجو عصرئذٍ - لا يمكنهم أن يربطوا بين المعطى العلمى للتشبيه المذكور و بين ما استخلصه المفسرون المعاصرون، و حتى فى حالة ابتعادنا عن الأخذ بمثل هذا التفسير، نجد أن الخبرة العادية للشخص من الممكن أن تجعله مستخلصاً جملةً دلالاتٍ تتناسب مع طبيعة تذوقه الفني، كما لاحظنا ذلك عند المفسرين الموروثنين. وأنهم يذهبون مثلاً إلى أن الصعود إلى الجو يستتبع مشقة لا استعداد للشخص بأن يتحمل ذلك، أو أنهم يذهبون مثلاً إلى الجو بصفته متعذراً... إلخ، كل ذلك يسبب ضيقاً و حرجاً، الضيق من حيث عدم إمكانية الصعود، والحرج منه حيث صعوبة ذلك.

أخيراً، نكرّر الإشارة إلى أن أمثلة هذه الصورة تظلّ من الصور القرآنية الكريمة المدهشة بما تحفل به من جانب، من تركيب مزدوج لاستعارة ما هو جامد لما هو حيّ، ومن تركيب متداخل (كالتشبيه الذي اعتمد الاستعارة) من جانب ثانٍ، و من تركيب رمزي يترشح بدلالات متنوعة من جانب ثالث، فضلاً عن أن أولئك جميعاً، من الزاوية الفنية، تظلّ على صلةٍ مماثلة لما هو (فكري)، أي من حيث الأفكار التي تتضمنها هذه الصورة المركبة، حيث إنها تطرح واحدة من أهم أنماط السلوك البشري حيال استجابته أو عدم استجابته لرسالة الإسلام، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال الله تعالى: ﴿أَوْ مِنْ كَانَ مَيِّتًا فَأُحْيَيْنَاهُ وَجَعَلْنَا لَهُ نُورًا يَمْشِي بِهِ فِي النَّاسِ كَمَنْ مَثَلُهُ فِي الظُّلُمَاتِ لَيْسَ بِخَارِجٍ مِنْهَا كَذَلِكَ زُيِّنَ لِلْكَافِرِينَ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ﴾^١

هذه الآية القرآنية الكريمة تُعدّ واحدة من أبرز الآيات التي تحفل بالعنصر الصوري، إنها تتضمن صوراً ذات دهشة و إثارة و إعجاز بالغ الأهمية، بحيث نقف أمامها منبهرين

كلّ الانبهار، نظراً لما تتضمنه من تركيب فني لا يمكن للدارس الأدبي أن يكتشف أسرارهِ العجيبة في هذا الميدان.

و يمكننا - في البدء - أن نلفت نظرك إلى بعض الأسرار المرتبطة بصياغة الصور الخارجية، ثم نتبع ذلك بالحديث من الأسرار الداخلية لها.

بالنسبة إلى الصياغة الخارجية لهذه الصورة تواجهك أولاً صوراً (متداخلة) و(مزدوجة)، وتواجهك ثانياً صوراً تنتسب إلى (التشبيه)، (الرمز) و (التمثيل) و(الاستدلال)، أي: أنك أمام صورة موحدة تتضمن جملة أشكال من الصور، وهذا ما يُعدّ من التركيبات النادرة في ميدان الصياغة الصورية، فالتداخل بين الصور يتمّ عادةً بين صورتين كالتشبيه والاستعارة مثلاً أو يتمّ بين ثلاث صور، كالتشبيه والاستعارة والاستدلال، أمّا أن يتمّ بين أكثر من ذلك من الصور فأمر يدعو إلى التأمل وإلى الانبهار والإثارة الفنيّة، لذلك من النادر أن تواجه صياغة صورية تجمع بين كلّ الأشكال للصور بهذا النحو الذي نلاحظه في هذه الآية المدهشة حقّاً.

وأيّاً كان الأمر، إذا تجاوزنا هذا الجانب المعجز من الصياغة الصورية المركّبة المتداخلة في جملة صور، نواجه حينئذٍ مستويات إعجازية أخرى، وفي مقدّمة ذلك، طبيعة الصلة بين هذه الصور المتداخلة، والأسرار الكامنة وراء كلّ واحدة من الصور التي تأخذ حيناً طابع التشبيه، و آخر تأخذ طابع الاستعارة، و حيناً ثالثاً طابع الاستدلال... إلخ. وهو أمر يقتادنا أولاً إلى أن نقف عند كلّ واحدة من هذه الصور أولاً، حيث نستهلّ ذلك بالحديث عن الصورة القائلة «أو من كان ميتاً فأحييناه».

هذه الصورة «أو من كان ميتاً فأحييناه» تنتسب إلى ما يُطلق عليه اسم «الاستدلال»، كما أنّها تتداخل مع نمط آخر من الصور هو «الصورة الرمزية» الاستدلالية، وقد تسأل عن كيفية هذا التداخل بين الصورتين الاستدلال والرمز، فنقول: أمّا كون هذه الصورة (رمزية) من جانب، فيمكنك أن تبيّنها من خلال عبارتي (الموت) و (الإحياء). فالميت هنا (رمزٌ) للضلال والانحراف والكفر... إلخ. و (الحَيّ) رمز لما يقابل الميت، أي أنّه رمزٌ للهداية والايمان والاستدلال... إلخ. ومعنى الرمز

المذكورين هو : أفمن كان ضالاًّ فهديناه... إلخ؟ وهذا ما يتّصل بكون العبارة المذكورة ذات طابع رمزي.

أما كونها استدلالية من جانب آخر، فأمر يمكنك أن تتبيّنه بوضوح إذا أخذت بنظر الاعتبار أنّ الرمز المذكور قد استخدم على نحو استدلالي هو : هل أن من كان ميّتاً فأحييناه كمن هو في الظلمات... إلخ.

حيث تجد أنّ هذا الاستدلال لا يقف عند الصورة الجزئية الأخرى التي سنحدّثك عنها، ونعني بها الصور الثلاث وهي : التمثيل والتشبيه والرمز.

فلو أعدت قراءة الآية المذكورة (أفمن كان ميّتاً فأحييناه وجعلنا له نوراً يمشي به في الناس كمن مثله في الظلمات ليس بخارج منها) لرأيت أنّ كلّاً من الرمز، وهو قوله تعالى (أفمن كان ميّتاً فأحييناه)، والتمثيل وهو قوله تعالى (وجعلنا له نوراً)، والتشبيه وهو (كمن مثله في الظلمات). هذه الصور جميعاً تتوكّأ على عنصر «الاستدلال»، بحيث يجسّد كلّ منها جزءاً من العنصر الاستدلالي المذكور، كما هو واضح. ولذلك، فإنّ (التداخل) بين الصور تجده منسجماً على جميع الصور المشار إليها. وهذا ما يكشف عن أحد عناصر الإثارة الفنيّة، ويضفي مزيداً من الجمالية على الصورة.

وننتجّه إلى الصورة الثانية، وهي قوله تعالى (وجعلنا له نوراً) وجدنا أنّ هذه الصورة تنتسب - كما أشرنا - إلى ما نطق عليه اسم «التمثيل».

وقد تسأل : ما هو الفارق بين هذه الصورة التي أسميناها (التمثيل)، وبين سابقتها (أفمن كان ميّتاً فأحييناه)، حيث أسميناها (الرمز)، مع أنّ كليهما تتماثلان في التركيب ؟ فكما أنّ الميّت والحيّ (رمزان) للضلال والهداية، كذلك فإنّ (النور) رمز للإسلام مثلاً ؟ ونجيبك على ذلك :

أنّ الفارق بين الرمز والتمثيل هو أنّ الرمز مجرّد إشارة شيء إلى شيء آخر كما هو رمز الحياة إلى الهداية، ورمز الموت إلى الضلال، أمّا (التمثيل) فهو جعل الشيء تجسيداً لشيء آخر، فلو قال النصّ مثلاً : أفمن كان ميّتاً فأحييناه بالنور، لكنّا أمام صورة (رمزية) لأنّه عبّر عن الهداية بعبارة (النور) مباشرة وجعلها رمزاً للهداية. أمّا عندما يقول النصّ

(وجعلنا له نوراً) حينئذٍ فإنَّ عبارة (جعلنا) تحوّل دلالة (النور) من كونه رمزاً إلى كونه تمثيلاً لأنّها حدّدت بوضوح بأنَّ النور هو عملية تجسيد شيء آخر. طبيعياً، أنَّ (النور) يرمز إلى الهداية، فيصحّ أن يكون (رمزاً)، إلّا أنَّ طريقة صياغته، وفق هذا التركيب، هي التي تجعله حيناً في صورة رمزية، وحيناً في صورة تشبيهية، وحيناً في صورة استعارية... فلو أضفنا إلى عبارة (النور) أداة التشبيه وهي الكاف وقلنا (كالنور) أصبحنا أمام (تشبيه)، ولو جرّدناها من كلّ قرينة فقلنا (جاء النور) مثلاً، أصبحنا أمام (رمز)، ولو أضفناها إلى شيء آخر فقلنا (نور الهداية) مثلاً، أصبحنا أمام (استعارة)، وأمّا لو جسّدناها في شيء آخر، أصبحنا أمام (تمثيل) كما لو قلنا (هذا انور). المهم، أنَّ عبارة (وجعلنا له نوراً) يمشي به في الناس) تظل صورة فنية تنتسب إلى (التمثيل) بالنحو الذي أوضحناه.

ونتجّه إلى الصورة الثالثة وهي (كمن مثله في الظلمات ليس بخارج منها) فنجدها تنتسب إلى التشبيه بصفة أنّها قد اقترنت بأداة التشبيه، وهي الكاف في عبارة (كمن). وهذه الصورة التشبيهية تظلّ مماثلة للصورتين السابقتين (أفمن كان ميتاً فأحييناه، وجعلنا له نوراً). من حيث ركونها إلى عنصر «الاستدلال» حيث يستكمل بها عنصر الاستدلال الذي توكّأت الصور الثلاث عليه، وبهذا تكون الصور الثلاث (الرمز التمثيل والتشبيه) قد استقلّت من جانب، وتكون قد تداخلت مع الاستدلال من جانب آخر، وهذا ما يهبها - كما قلنا - مزيداً من الجمالية.

إذن: أمكنك أن تتبين جانباً من الأسرار الفنية لهذه الصورة المؤلفة من صور جزئية، حيث أنّها قد (تداخلت) من جانبٍ واستقلّت من جانب آخر، وحيث أنّها خضعت من جانب إلى مبنى هندسي هو أنّها قد ارتكنت إلى خطوط هندسية تتمثّل في أنَّ الرمز والتمثيل والتشبيه قد توكّأ على صورة استدلالية، وحيث أنّها خضعت من جانب آخر إلى خطوط هندسية تتمثّل في أنّها قد انشطرت إلى قسمين، أحدهما هو أنَّ كلّاً من الرمز والتمثيل قد شكّل طرف الصورة الأول (أفمن كان ميتاً فأحييناه وجعلنا له نوراً) يمشي به في الناس) وأنَّ التشبيه (كمن مثله في الظلمات ليس بخارج منها) قد شكّل الطرف الآخر

من الصورة.

وبعبارة جديدة - ندعوك إلى التأمل بدقّة فيها - أنّ هذه الصورة الفنّية المدهشة قد خضعت إلى جملة خطوط هندسية فائقة الجمالية والإحكام. إنّها - من جانب - تنشطر إلى قسمين أولهما: رمز وتمثيل (أفمن كان ميتاً فأحييناه وجعلنا له نوراً) وهذا هو القسم الأول و الطرف الأوّل من الصورة، وأمّا القسم الآخر فهو (التشبيه: كمن مثله في الظلمات).

إنّها من جانب ثان، تنشطر إلى قسمين أيضاً، قسم مستقلّ وقسم يشكّل أرضية لغيره، كالاستدلال الذي شكّل أرضية لكلّ من الرمز والتمثيل والتشبيه. إنّها من جانب ثالث (تتداخل) فيما بينها، إنّها من جانب رابع تتآزر فيما بينها في تكميل الصور بعضها الآخر. وبهذا التخطيط الهندسي للصورة المشار إليها، ندرك مدى الإعجاز الفنّي فيها، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

سورة الاعراف

قال تعالى: ﴿وَالْوزْنُ يَوْمُنَا بَعْدَ الْحَقِّ فَمَنْ يُقْلَتْ موازينه فأولئك هم المفلحون * ومن خَفَّتْ موازينه فأولئك الذين خسروا أنفسهم بما كانوا بآياتنا يظلمون﴾^١

في النصّ المتقدم نواجه جملة من الصور الفنية، تنتسب إلى التمثيل و الاستعارة، هذه الصور تتحدّث عن الجزاء الأخروي الذي ينتظر البشر جميعاً، إنّها تتحدّث عن حصيلة الأعمال التي تصدر عن البشر دنيوياً من حيث النتائج الإيجابية أو السلبية التي تترتّب على الأعمال المذكورة. أي: من حيث النجاح أو السقوط الذي يواجهه الإنسان في عملية الامتحان العبادي. وما يعيننا من ذلك هو: الصياغة الفنية التي استخدمها النصّ في تقرير الحقائق المشار إليها.

و لو دقّقت النظر في ذلك، للحظت أنّ النصّ قد استخدم ظاهرة (الميزان) أو (الوزن) في بلورة الحقائق المتّصلة بنتائج الامتحان العبادي. لقد اعتمد النصّ أولاً عنصر (الصورة التمثيلية) في هذا الميدان، حيث قرّر بأنّ (الوزن يَوْمُنَا بَعْدَ الْحَقِّ)، واعتمد الصورة الاستعارية حينما قرّر بأنّه (من ثقلت موازينه فأولئك هم المفلحون و من خَفَّتْ موازينه فأولئك الذين خسروا أنفسهم).

و السؤال هو: ما هي السمات الفنّية لهذا التمثيل والاستعارة لظاهرة (الوزن) و(الميزان)، من حيث علاقتهما بنجاح الإنسان أو سقوطه؟

إنّ الوزن أو الميزان يظل مرتبطاً بعملية نختبرها في حياتنا اليومية، إنّها عملية تقدير الأشياء أو الأجناس التي يتمّ التبادل من خلالها بين البائع والمشتري. فأنّ بقدر ما تدفع من الثمن للسلعة التي تعتزم شراءها تتسلم السلعة المشار إليها، من حيث الكثرة أو القلّة. وسواءً أكانت الآلة التي توزن بها السلعة ذات كفتين، كما هو المألوف في الأزمنة القديمة والحديثة أيضاً، أو كانت مجرد جهازٍ يشير برقمه إلى المقدار، كما هو طابع الأجهزة الحديثة، ففي الحالين، فإنّ الجهاز يحدّد لك مقدار ما ينبغي أن تتسلّمه تبعاً لما تدفعه من الثمن. والمهم هو: أنّك تدفع ثمناً و تتسلّم سلعة بمقدار الثمن.

هذه الحقيقة الماديّة لو نقلناها - من خلال لغة الفنّ - إلى أعمال الإنسان من حيث المهمة العبادية التي أوكلتها السماء إلينا، للحظنا أنّ الطاعة أو المعصية تجسّد (الثمن) الذي يدفعه الإنسان و يتسلّم بقدره السلعة، وهي - أي السلعة - هنا تجسّد المصير الأخرى الذي ينتظره.

إنّ ما نعتزم لفت نظرك إليه هو: أنّ هذه الاستعارة للوزن أو الميزان، بالرغم من أنّها ذات طابع مألوف في خبراتنا اليومية إلّا أنّها تحفل بأسرارٍ فنيّة مدهشة، إنّها أولاً تتخطّى الزمان والمكان لتعبر إلى مطلق الأزمنة والأمكنة التي تستخدم و تخبر عن أحد أشكال الأجهزة التي توزن بها السلع، أي أنّها لا تقتصر على استعارة ما هو مألوف من أجهزة خاصّة في زمان صدور النصّ بل تتخطاها إلى مطلق الأزمنة كما قلنا، وهذا ما يهبها جمالية كبيرة كما هو واضح.

ثانياً: إنّ الوزن أو الميزان نفسه يظلّ هو التجسيد الأشدّ كثافةً لما هو مجانيّ لأعمال الإنسان. وإذا وضعت في حسابك أنّ الهدف من الوزن أو الميزان بالنسبة لعملية الاشتراء هو الحصول على السلع التي تحقّق بها إشباعك لحاجاتك المختلفة من جانب، وأنّ المقدار الذي تدفعه من الثمن تتسلّم ما يناسبه من مقدار السلع من جانب آخر، وأنّ الثمن هو الوسيلة الوحيدة التي تستطيع من خلالها أن تحصل على السلعة من جانب ثالث.

أقول: إذا وضعت في حسابك هذه الحقائق الثلاث، حينئذٍ يمكن أن تتبيّن مدى

الأهمية الفنية للاستعارة المذكورة.

إن الأعمال (الطاعة والمعصية) ومقدار كل منهما، هي (الثمن) أو (الوسيلة) الوحيدة التي يمتلكها الإنسان، إنها المال الذي يستطيع من خلاله أن يشتري ما يحتاجه من الأشياء التي تحقق بها إشباعه، بيد أن المال من الممكن من جانب أن يكون زائفاً أو رديئاً، كما لو افترضنا أنك تمتلك عملة زائفة لا يمكنك أن تبادل بها السلعة المطلوبة، أو تمتلك سلعة رديئة لا يمكنك أيضاً أن تبادل بها السلعة المشار إليها. كما أن (المال) من جانب آخر من الممكن أن تشتري به ما لا ينفعك أو ما لا يضرّك. وفي الحالين: إن المال أو الثمن الذي تدفعه سوف لن يكون في صالحك. وهذا على العكس تماماً من المال أو العملة غير الزائفة و غير الرديئة حيث يمكنك من جانب أن تشتري به ما تحتاجه من الأشياء، كما أنه من جانب آخر يمكنك أن تضاعفه بحيث تشتري من خلاله جميع ما تطمح و تتطلع إليه من الحاجات الضرورية والكمالية.

هذه الحقيقة لو نقلتها إلى ميدان الأعمال، من حيث كونها طاعة أو معصية، و من حيث كونها ذات حجم كبير أو صغير من الطاعة أو المعصية، حينئذٍ يمكنك أن تتبين جانباً من الأسرار الفنية لهذه الاستعارة، فبقدر ما تقدّمه من العمل الصالح تتسلّم مكافأتك حياله، والعكس صحيح أيضاً.

وهذا فيما يرتبط بالأعمال من حيث الطاعة والمعصية وصلتها بعملية (الوزن) أو (الميزان) بصفتها تعبيراً مجازياً.

أمّا من حيث كونها تنشطر إلى صورة (تمثيلية) و صورة استعارية، أي الصورة التمثيلية القائلة (و الوزن يومئذ الحق)، و الصورة الاستعارية القائلة (فمن ثقلت موازينه فأولئك هم المفلحون و من خفّت موازينه فأولئك الذين خسروا أنفسهم.)، فأمر ينطوي بدوره على أسرار فنية ينبغي أن نقف عندها أيضاً.

لاحظ أولاً أن قوله تعالى (الوزن يومئذ الحق) إنما جاء في صياغة (تمثيلية)، وليس استعارية، لماذا؟ (التمثيل) هو: رصد علاقة بين شيئين أحدهما يكون تجسيداً وتعريف للآخر. فالنصّ عندما يقول لنا: الوزن يومئذ الحق إنما يستهدف أن يعرف لنا بأن عملية

(وزن) الأعمال إنّما هي حقّ و عدل، و ليست عمليةً اعتباريّةً، و لذلك جاءت صياغة الصورة (تمثيلاً) و ليس (استعارةً)، لأنّ الاستعارة هي خلع صفةٍ خاصّةٍ بشيءٍ على شيءٍ آخر يفترق عن الأول. أمّا التمثيل فهو تعريف و تجسيد للشيء، و بما أنّ وزن الأعمال إنّما يتمّ وفق العدل و الحقّ حينئذٍ لا نكون أمام استعارةٍ تخلع صفة شيءٍ على شيءٍ آخر، بل تخلع صفة الشيء على حقيقة، تخلع صفة (الحق) على وزن الأعمال و ترتيب النتائج عليها.

و هذا على العكس من عملية (الوزن) نفسها، لأنّ الوزن - مادياً - إنّما هو شيء آخر يختلف عن الوزن - معنوياً - و لذلك جاء التعبير عن هذه الحقيقة (استعارة)، و ليس (تمثيلاً)، أي: جاء قوله تعالى (فمن ثقلت موازينه) و قوله تعالى (و من خفت موازينه) جاء التعبير عن هذه الحقيقة استعارة، نظراً لأنّ الوزن - كما قلنا - هو خلع طابع مادّيّ، هو وزن السلع و الأشياء على شيءٍ معنويّ، هو: الأعمال الصالحة أو الرديئة. لكن: إذا كان السرّ الفنّي لصياغة الحقيقة المذكورة (الاستعارة)، حينئذٍ ما هو السرّ الفنّي لعملية الثقل و الخفة بالنسبة إلى الوزن؟

لا أظنّك تحتاج إلى أدنى تأمل حتّى تدرك بأنّ عملية الثقل أو الوزن إنّما صاغها النصّ القرآني الكريم ليشير بهما إلى الأعمال الصالحة أو الطاعة، و أمّا المعصية فقد ترك للقارىء أو المستمع بأن يستنتجها بنحوٍ غير مباشرٍ. فالعمل الصالح بقدر ما يكبر حجمه إنّما يثقل به الميزان، بخاصّة إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ النصّ لا يستهدف مخاطبة الناس مطلقاً من حيث إيمانهم أو عدم إيمانهم فحسب، بل يستهدف أيضاً مخاطبة المؤمنين و المطالبة بأنّ يضاعفوا من الخيرات لا أن يكتفوا منها بقدرٍ محدود.

فإذا أخذنا هذه الحقائق بنظر الاعتبار أمكننا - من جانبٍ - أن ندرك السرّ الفنّي وراء التأكيد على استعارة (الثقل) في الميزان، كما أمكننا من جانبٍ آخر أن ندرك السرّ الفنّي وراء استعارة (الخفة) في الميزان، حيث إنّ (الخفة) في الميزان يمكن أن نستنتج منها أكثر من دلالةٍ، منها ما يتّصل بالمؤمنين أنفسهم حيث يمكن أن تقل أعمالهم الصالحة فيخفّ الميزان تبعاً لذلك، و حيث يمكن أن يتّصل ذلك بغير المؤمنين حيث يخفّ ميزانهم

نتيجة لعدم وجود ما هو طاعة أساساً لديهم. و بهذا نتبين - كما كررنا - جانباً آخر من الأسرار الفنية لهذه الصياغة المتنوعة بصور التمثيل والاستعارة وما واكب ذلك من السمات الفنية بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى: ﴿إِنَّ الَّذِينَ كَذَبُوا بِآيَاتِنَا وَاسْتَكْبَرُوا عَنْهَا لَا تُفَتَّحُ لَهُمْ أَبْوَابُ السَّمَاءِ وَلَا يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّى يُلَاجِ الْجَعْلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ وَكَذَلِكَ نَجْزِي الْمُجْرِمِينَ﴾^١

الآية الكريمة تحدّثنا عن المنحرفين الذين يكذبون برسالة الإسلام ويستكبرون عن الانصياع لها. إنّها ترسم لهم مصائرهم الأخروية التي لا سبيل لها إلى دخول الجنة، إنّها تشير إلى أنّ أعمالهم لا قيمة لها البتّة حتّى لو كانت ذات طابع إيجابي في نظرهم. هذه الحقائق إذا دقت النظر فيها لحظت أنّها قد رسمها النصّ القرآني الكريم وفق صياغة فنية تعتمد عنصر الصورة أساساً، بحيث تحاصر كجماليتها الفائقة، متمثلة بخاصّة في الصورة المدهشة حقاً، ونعني بها صورة (ولا يدخلون الجنة حتّى يلج الجمل في سمّ الخياط) أي الصورة التي تقول بما معناه: إنّ المنحرفين لا يدخلون الجنة إلّا في حالة دخول البعير في ثقب الإبرة مثلاً.

وأظنّك قد اعتدت على مواجهة صور تشبيهية واستعارية و تمثيلية و رمزية واستدلالية وفرضية، ولكنك تواجه الآن صورة من نمط خاصّ لا تنتسب إلى هذه الأشكال التي خبرتها سابقاً. إنّها صورة يمكنك أن تدرجها ضمن واحد من الأشكال السابقة: التشبيه، الفرضية، الاستدلال... إلخ.

و يمكنك ألاّ تدرجها ضمن هذه الأشكال، يمكنك أن تدرجها ضمن الصورة التشبيهية مثلاً كما لو كانت تقول «كما أنّ البعير لا يمكن أن يلج في ثقب الإبرة، كذلك لا يمكن للمنحرفين أن يدخلوا الجنة، و يمكنك أن تدرجها ضمن الصورة الاستدلالية مثلاً، كما لو كانت الصورة تقول «البعير لا يلج في ثقب الإبرة» مستدلاً بذلك على عدم دخول

المنحرفين الجنة، أيضاً يمكنك أن تدرج هذه الصورة ضمن الصورة الرمزية بحيث ترمز بعدم دخول البعير في ثقب الإبرة إلى عدم دخول المنحرف الجنة، ويمكنك أيضاً أن تدرجها ضمن ما نطلق عليه اسم الصورة الفرضية، أي الصورة التي تفترض شيئاً لا واقعية فيه، ونعني بها أن تفترض إمكانية دخول البعير في ثقب الإبرة حيث لا يُتاح لمثل هذه الإمكانية أن تتحقق واقعياً.

إذن: يمكنك في الحالات المشار إليها أن تدرج هذه الصورة المطبوعة بسمة الطرافة ضمن كل من التشبيه والرمز والاستدلال والفرضية... الخ. ويمكنك - في الوقت ذاته - أن تعدّها ذات طابع استقلالي لا ينتسب إلى الأشكال المشار إليها. إلا أنك في الحالات كلّها تواجه صورة ذات طابع موسوم بالطرافة وهي: أن الكافر لا يدخل الجنة حتّى يدخل البعير في ثقب الإبرة.

و السؤال هو: ما هي الأسرار الفنيّة لهذه الصورة التي يتألف طرفاها من الكافر الذي لا يدخل الجنة، والبعير الذي لا يلج في سمّ الخياط؟ هذا ما نحدّثك عنه الآن.

«البعير الذي لا يلج في سمّ الخياط» يجسّد خبرة مألوفة نحياها جميعاً، إلا أن هذه الخبرة تتسم - كما هو واضح لديك - بالطرافة أي بكونها من الخبرات التي لم تستخدم في الصياغات الأدبية على نحو الشيوع. وأنت إذا تأملت الصور القرآنية الكريمة وجدتها على ثلاثة مستويات من الصياغة، أحدها ما هو شائع في الاستخدام، والآخر ما هو غير شائع، والثالث ما هو يتراوح بينهما، إلا أن المستويات الثلاثة تخضع لنمط خاص من الاستخدام بحيث تظلّ «الطرافة» أو «الجدة» تطبع هذه المستويات جميعاً حتّى لو كانت من المستوى الشائع عند التجارب البشرية، أي أن طرفاتها تتأتّى من السياق الجديد الذي تصاغ الصورة من خلالها. والمهم - في هذا السياق - أن تكون «طرافة الصورة» ذات «واقعية» و «عمق» لا يتاحان - بطبيعة الحال - في تجارب البشر الأدبية.

والآن: إذا أعدت النظر في الصورة التي نحن في صددّها «صورة البعير الذي لا يلج في سمّ الخياط» وجدت أن طرفاتها نابعة من كونها قد انتخبت أولاً عيّنة حسّية، هي أكبر الحيوانات الأليفة وهو البعير. وقد انتخبت ثانياً عيّنة حيوانية وليس بشرية، ثم انتخبت

مقابل ذلك - أي: الجزء الآخر من الصورة التي استكملت بها - أصغر عيّنة حسّية هي ثقب الإبرة. ثالثاً، حيث قارنت بين ما هو أكبر عيّنة حسية وما هو أصغر عيّنة حسية.

هذا النمط من الانتخاب القائم على رصد الحيوان أولاً، وكونه أكبر الحيوانات الأليفة ثانياً، وكونه يقابل أصغر العيّات به ثالثاً، ثم مقارنة ذلك بالكافر رابعاً، ثم مقارنة الدخول من قبلهما - أي: البعير والكافر - في كلّ من الجنّة والإبرة خامساً، ثم في استخلاص الإحالة أو الامتناع من دخول كلّ منها الجنّة والإبرة سادساً.

هذا النمط من الاستخدام يظلّ طريفاً ومدهشاً كلّ الطرافة والدهشة، بحيث تحسّ جمالية ذلك من خلال تأمّل هذه المستويات المتنوعة من الانتخاب، فالحيوان والكافر حينما يقارن بعضهما مع الآخر، إنّما يعني ذلك أنّ النصّ قد قرن كلّاً من الكافر والحيوان في فصيلة واحدة من التفكير والشعور والسلوك، وهذا وحده يدمغ الكافر ويلغيه من حساب الإنسان أساساً ويضعه في فصيلة الحيوان عديم الوعي.

فإذا تجاوزنا مقارنة البعير بالكافر إلى المقارنة بين الجنّة والإبرة، وجدنا مستوى طريفاً من الدلالة هو أنّ الجنّة والإبرة قد خُصّص كلّ واحدٍ منهما لمهمة أو هدفٍ لا يمكن أن يشارك الغير في ذلك، فالإبرة مخصّصة لدخول الخيط فيها وليس لشيء آخر، فلا يمكنك أن تدخل في سمّها أيّة عيّنة مادية أخرى، وكذلك الجنّة لا يمكن أن يدخل أبوابها أي شخص إلّا إذا كان مؤمناً. وهذا الحصر في هاتين العيّنتين سمّ الخياط والجنّة، يظلّ من الصور المدهشة والطريفة والمثيرة كما اتّضح لديك، نظراً لإحالة وامتناع وعدم إمكان كلّ منهما أن يسمح لغير ما هو مخصّص له أن يلجها.

والإحالة هنا تتأتّى بطبيعة الحال من العيّنة الأولى، أي ثقب الإبرة وإحالة دخول البعير فيها، حيث إنّ هذه الإحالة أو الامتناع تظلّ أمراً يدركه بوضوح كلّ البشر أي إنّنا جميعاً نعي بأنّ ثقب الإبرة لا يمكن أن يدخل فيه البعير. وأمّا الجنّة، فمن الممكن ألا يدرك بعض الناس خصوصيّة الدخول فيها، حيث إنّ الكافر من الممكن أن يخيّل إليه دخوله إلى الجنّة، كاليهود مثلاً في تصوراتهم التي يسردها القرآن الكريم لنا، و كالبعض من المسلمين الذين يمارسون الذنوب ويخيّل إليهم أنّها ليست ذنوباً.

لذلك، فإنَّ الطريق في هذه الصورة هو : أنَّ النصَّ القرآني الكريم قد استهدف لفت الأنظار إلى حقيقةٍ من الممكن ألا يعيها الكفَّار والفسقة، وهي : تخيُّلهم إمكان الدخول في الجنَّة، حيث تقدَّم النصُّ فأوضح من خلال الصورة الفنيَّة المشار إليها، بأنَّ دخول الكافر إلى الجنَّة هو أمر ممتنع كلَّ الامتناع، على نحو الامتناع الذي نلاحظه بالنسبة إلى دخول البعير في ثقب الإبرة، وبهذه المقارنة بين الإبرة وبين الجنَّة يكون النصُّ القرآني الكريم قد مسح من أذهان الكافرين أيَّة إمكانية لدخولهم إلى الجنَّة.

هنا ينبغي لفت نظرك إلى صورة فنيَّة أُخرى سبقت الصورة المشار إليها، وهي قوله تعالى ﴿إِنَّ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا وَاسْتَكْبَرُوا عَنْهَا لَا تُفَتَّحُ لَهُمْ أَبْوَابُ السَّمَاءِ﴾^١ فهذه الاستعارة القائلة : (لا تفتَّح لهم أبواب السماء) تظلُّ من جانبٍ على صلة عضوية بصورة (و لا يدخلون الجنَّة حتَّى يلج الجمل في سمِّ الخياط)، وتظلُّ من جانب آخر صورة ذات طابع استقلالي. فأما طابعها الاستقلالي فيتمثَّل في كون هذه الصورة قد صيغت في سياق عمل الكافرين، حيث تشير النصوص المفسَّرة إلى أنَّ أعمال الكافرين عندما تبلغ السماء من عملية صعودها ينزل بها إلى الأرض، على العكس من أعمال المؤمنين فيما تُفتَّح لهم أبواب السماء لتصعد الأعمال إليها ويتمَّ دخولها من خلال أبوابها.

لكن ينبغي أن ننتبه هنا على السرِّ الفني الذي يواكب هذه الصورة المستقلَّة، وهو : التداعي الذهني الذي يجعل القارئ أو المستمع يصل بين الصورة التي تقول بأنَّ الكافر لا يدخل الجنَّة حتَّى يلج الجمل في سمِّ الخياط، وبين الصورة التي تقول بأنَّ أبواب السماء لا تفتَّح للكفَّار، فالدخول إلى الجنَّة لا يتمَّ إلَّا من خلال «الأبواب»، إلَّا أنَّ النصَّ القرآني الكريم لم يُشر في صورة عدم دخول الكافرين الجنَّة إلى «الأبواب»، بل اكتفى بالقول (لا يدخلون الجنَّة) تاركاً للقارئ أن يستخلص بنفسه هذه الحقيقة، وذلك من خلال جعله يتداعى ذهنياً إلى صورة سابقة تقول بأنَّ أعمال الكافرين لا تفتَّح لها أبواب السماء، و تبعاً لذلك سوف يستخلص بأنَّ أبواب السماء لا تفتَّح أيضاً لدخولهم في الجنَّة. وبهذا يمكننا أن نتبيَّن جانباً جديداً من الأسرار الفنية الكامنة في صياغة الصور

المذكورة، بالنحو الذي فصلنا الحديث عنه.

قال تعالى: ﴿وَلَمَّا سَكَتَ عَنْ مُوسَى الْغَضِبُ أَخَذَ الْأَلْوَاخَ وَفِي نُسْخَتِهَا هُدًى وَرَحْمَةً لِلَّذِينَ هُمْ لِرَبِّهِمْ يَزْهَبُونَ﴾^١.

تتضمن هذه الآية الكريمة، صورةً استعارية هي قوله تعالى (ولما سكت عن موسى الغضب). ومن الواضح أنّ النصّ القرآني الكريم قد خلع صفّة شخصية هي: السكوت على ظاهرة نفسية هي: الغضب، فجعل الغضب وكأنّه كائن بشريّ يمارس عملية كلام وصمت.

طبيعياً، أنّ كلّاً من العقل والنفس يجسّد صفّة بشرية، بيد أنّ كلّاً منهما هو جزء من كلّ هو: الشخصية التي تمارس نشاطات عقلية ونفسية وجسمية. وأنّت لو دققت النظر إلى ظاهرة (السكوت) لرأيت أنّ كلّاً من العقل والنفس والجسم يسهم في عملية صياغة السكوت أو الكلام. فأنّت حينما تتكلّم أو تسكت إنّما تمارس عملية إدراكية أولاً ثمّ تمارس عملية نفسية ثمّ تمارس عملية جسيمة.

وبكلمة أخرى لو قدّر لك أنّ تواجه مثيراً مؤلماً، كمالو أساء إليك أحد الأشخاص، حينئذٍ فأنّت (تعي) بعقلك كون هذا المثير ذا صفّة سلبية أو إيجابية، ثمّ (تنفعل) بهذا المثير، نفسياً في ضوء إدراكك العقلي للموقف، فتتألم أو تفرح أو تكون لا أبالياً حيال ذلك، ثمّ تترجم هذه الاستجابة إلى حركة جسيمة هي الكلام أو السكوت. وهذا يعني أنّ (الجهاز العقلي) وحده لا يمارس عملية منفصلة عن (الجهاز النفسي)، والعكس هو الصحيح أيضاً.

وفي ضوء هذه الحقائق الواضحة، يعني أنّ نبين لك جمالية وطرافة الاستعارة المذكورة التي جعلت (الغضب) - وهو حالة نفسية - يكتسب صفّة «شخصية» تمتلك جهازاً عقلياً ونفسياً وجسماً، ومن جملة - أي الجهاز الجسمي - جهاز النطق. لذلك،

فإن الاستعارة المذكورة تنقلك إلى «شخصية» هي «الغضب»، وهذا الغضب يمارس عملية سكوت أو كلام. والسؤال المطروح جديداً هو ما هي الأهمية الفنية لمثل هذه الاستعارة التي تجعل الغضب ساكناً ومتكلماً؟

لقد كان ممكناً للنص القرآني الكريم أن ينسب السكوت إلى موسى، فيكون التعبير مباشراً بطبيعة الحال، ولكنه - وهو يؤثر التعبير الفني - اتجه إلى عنصر الصورة. إلا أن التعبير الصوري نفسه قد اتجه وجهة خاصة، هي إضفاء صفة الكلام أو السكوت على ظاهرة الغضب، مع أنه كان يمكن إضفاء صفة السكوت بدلاً من السكوت فيقال مثلاً: سكن غضبه، وهو تعبير مجازي شائع على الألسنة كما هو واضح. ولكنه قال (سكت غضبه) بدلاً من (سكن غضبه)، فما هو السرُّ الفني وراء ذلك؟

عندما تقول «سكن الغضب» حينئذٍ تخلع صفةً (مادية) هي السكون أو الحركة على شيء نفسي هو الغضب، بيد أنك حينئذٍ تخلع صفةً (مادية) هي السكون أو الحركة على شيء نفسي هو الغضب، بيد أن النص - وهو يعتزم تقديم أدقّ الحالات الانفعالية لدى موسى عليه السلام - قدّم لنا إحدى هذه الحالات (وهي الغضب) وجعلها تكتسب سمةً استقلالية هي «الشخصية» ذاتها، حيث إن إكسابها مثل هذا الاستقلال يجعلنا نتحسّس أهمية الغضب الذي صدر عن موسى عليه السلام، وهو غضب عبادي دون أدنى شك. بيد أن الأهمّ من ذلك هو: انتخاب صفة (السكوت والكلام) من هذه الشخصية وليس سواها من الصفات الأخرى، ممّا يعني أن هناك سرّاً فنياً آخر وراء هذا الانتخاب للسكوت والكلام فما هو هذا السرُّ؟

إن الكلام والسكوت - كما هو واضح - هما المظهران المتميّزان للشخصية، فأنتم من الممكن أن تشتعل من الألم أو الفرح دون أن يتحسّس الآخرون ذلك. ولكنك حينما تتكلّم فإن الكلام يفصح عن ذلك، ثم عندما تسكت بعد ذلك فإن السكوت يفصح عن دلالة أخرى.

و حينما ننقل هذه الحقيقة إلى ظاهرة الغضب، حينئذٍ نستكشف بوضوح بأن الدلالة المهمة لهذه الاستعارة هي: تبين هويّة ودرجة الغضب عند موسى عليه السلام، فما دام

الغضب من أجل الله تعالى حينئذٍ يكتسب أهوية ضخمة. لكن، ثمة حقائق أخرى تقتزن بعملية الغضب أيضاً مثل: الصبر أو التسامح، فأنت حينما تغضب من أجل الحق، بمعنى أن الغضب سوف يفقد فاعليته بعد أن يكون قد حقق مهمته المطلوبة، ولذلك إذا قلنا إن الغضب هدأت ثورته أو سكن، سوف نكون أمام صورة مقبولة نسبياً. إلا أن النص القرآني الكريم - كما أشرنا - يستهدف أن يقف بنا أمام صورة، ليست مقبولة فحسب، بل مطبوعة بسمة الكمال الفني، وهذا ما نلاحظه بالفعل حيال الاستعارة التي خلعت صفة (السكوت) بدلاً من (السكون) على ظاهرة الغضب، فالغضب حينما (يسكت) بعد أن كان متكلاً يعني: أن الغضب قد حقق مهمته من خلال الكلام، ثم بدأت وظيفة جديدة هي: أخذ الألواح و توصيلها إلى الناس، أي مهمة توصيل مبادئ السماء حينئذٍ، وهو أمرٌ يتطلب كلاماً جديداً، فكان لا مناص من (السكوت) عن الكلام الأول، وهو: الغضب، والاتجاه إلى مهمة أخرى هي: توصيل مبادئ الله تعالى إلى الآخرين.

إذن: أمكنك أن تبين الأسرار الفنية المدهشة لمثل هذه الاستعارة التي تتطلب تأملاً دقيقاً، حتى تدرك جماليتها المشار إليها، بنحو ما أوضحناه.

قال تعالى: ﴿وَإِنْ تَدْعُوهُمْ إِلَى الْهُدَى لَا يَسْمَعُوا وَتَرَاهُمْ يَنْتَظِرُونَ إِلَيْكَ وَهُمْ لَا يُبْصِرُونَ﴾^١

في الآية المتقدمة نواجه صورتين رمزيتين هما: عدم الاستماع، وعدم البصر بالنسبة إلى حقائق الإسلام التي يواجهها الكافرون. ولعلك تتذكر بأن الرموز المرتبطة بالصمم والعمى والبكم، وكونها قد استخدمت لتشير إلى عدم التفقه لحقائق الإسلام، تظل من الرموز التي فصلنا الحديث عنها، بيد أن النص القرآني الكريم يستخدم أساليب متنوعة في صياغة هذه الرموز، فحيناً يستخدم الرموز بنحوها المباشر، مثل قوله تعالى (صم بكم عمي)، وأخرى يستخدمها وفق صيغ تساؤلية أو إخبارية.

و في هذا الصعيد الأخير، أي الصياغة الإخبارية، نواجه الرمزين المتقدمين (إن تدعوهم إلى الهدى لا يسمعو) و (تراهم ينظرون إليك و هو لا يبصرون). و من الطبيعي أن تكون لكل صياغة أسرارها و مسوِّغاتها الفنيّة. و هنا - في الصياغة الإخبارية لهذين الرمزين - نجد جملة من المسوِّغات و الأسرار الفنيّة التي ينبغي أن نحدّثك عنها، فنقول: إن النصّ يستهدف لفت النظر إلى درجة انعدام الوعي لدى الكافرين من خلال وقائع حسّية سبق أن استشهد بها النصّ، فهو، سبق أن قدم وقائع حسّية للعطل الذهني الذي يطبع سلوك المشركين، حيث تساءل عن الأصنام التي يعبدونها قائلاً (ألهم أرجل يمشون بها أم لهم أيدي يبطشون بها أم لهم أعين يبصرون بها أم لهم آذان يسمعون بها)؟.

لاحظ كيف أنّ النصّ قد اعتمد وقائع حسّية تتناسب مع سلوك المشركين الذين يعبدون أصناماً لا أرجل لهم يمشون بها، و لا أيدي لهم يبطشون بها، و لا أعين لهم يبصرون بها، و لا آذان لهم يسمعون بها. و هذا يعني أنّ المشركين قد بلغوا الدرجة القصوى من الغباء الذهني بحيث يشاهدون الأصنام و هي لا تملك فاعلية في أيّة حركة، و مع ذلك فهم يعبدونها.

من هنا، فإنّ هؤلاء المشركين حينما يُدعون إلى الإسلام، تتوقع منهم نفس الدرجة القصوى من الغباء الذهني، بحيث - و هم يُدعون إلى الإسلام - لا يملكون قابلية ذهنية على تفقّه هذه الدعوة الخيرة، ما داموا في تعاملهم مع الأصنام لا يملكون القابليّة الذهنية على فرز الحقائق. و لذلك وصفهم النصّ - في الصورتين اللتين تحدّثك عنهما - بأنّهم حين يُدعون إلى الهدى لا يسمعون تلکم الدعوة، أي لا يفقهونها، و كذلك حينما ينظرون إلى صاحب الرسالة لا يبصرونه. فعدم البصر و الاستماع هنا «رمزان» لعدم الوعي، حيث أنّهم بالرغم من كونهم يحضرون مجلس صاحب الرسالة و يستمعون إلى أقواله، و بالرغم من كونهم ينظرون إليه، إلّا أنّهم لا يفقهون ما يقوله، و لا يفقهون ما يواجههم به من الحقائق.

إذن: أمكننا أن نتبيّن جانباً من المسوِّغات الفنية لصياغة الرمزين بهذا النحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى: ﴿وَلَوْ شِئْنَا لَرَفَعْنَاهَا بِهَا وَلَكِنَّهُ أَخْلَدَ إِلَى الْأَرْضِ وَاتَّبَعَ هَوَاهُ فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِنْ تَحْمَلَ عَلَيْهِ يَلْهَثُ أَوْ تَتْرُكْهُ يَلْهَثُ ذَلِكَ مِثْلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا فَاقْصُصْ الْقِصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ﴾^١.

النصّ المتقدّم يجسّد واحداً من النصوص القرآنية الكريمة التي تحفل بعنصر صوريّ بالغ الإثارة والدهشة، من حيث احتشاده بقيم جماليّة متنوعة تتشابك فيما بينها على نحو ملفت للنظر... إنه أولاً ينتسب إلى ما يمكن تسميته بـ(الصور القصصية)، أي، إنك أمام أقصوصة تعتمد عنصر الصورة الفنيّة أو أمام صورةٍ فنيّةٍ تعتمد عنصر الحكاية أو الأقصوصة.

ثانياً: هذه الصورة القصصية أو الأقصوصة الصوريّة تنتسب إلى ما يمكن تسميته بالصورة الموحّدة، أو الصورة الاستمرارية، أو الصورة الكلّية التي تتألف من مجموعة صورٍ جزئيةٍ تتشكّل بمجموعها صورة كليّة.

ثالثاً: إنّ هذا النصّ الصوري، ينتسب إلى نمط من التركيب الذي يجمع بين أشكال صورية ثلاث هي: الاستعارة والرمز والتشبيه.

رابعاً: إنّ هذا النصّ الصوري - في أحد أشكاله الصورية وهو التشبيه - قد اعتمد صياغة تشبيهية تقوم على أداة خاصّة هي (المثل) حيث صيغ هذا المثل وفق تركيبة خاصّة من الصياغة الحافلة بما هو مدهش وممتع فنياً بالنحو الذي سنحدّثك عنه.

المهم هو أن نبدأ أولاً بالحديث عن السياق الذي وردت فيه هذه الصورة الاستمرارية، أو الكلّية، أو الموحّدة، أو القصصية.

السياق هو: الحديث عن سلوك المعاصرين لرسالة الإسلام ممّن كذبوا بآيات الله تعالى، حيث طالب النصّ القرآني الكريم محمّداً ﷺ بأنّ يقصّ على هؤلاء خبر أحد الأشخاص ممّن قال عنه تعالى بأنّه قد آتاه الحجاج والبيّنات ولكنه انسلك منها فأتبعه الشيطان فكان من الغاوين، وإنّ الله تعالى لو شاء لرفع هذا الشخص، ولكنّ هذا الشخص

آثر متاع الحياة الدنيا، فطبع الله تعالى على قلبه بحيث لم يوفق إلى الإيمان بالله تعالى، وأصبح شأنه كمثّل الكلب إن يحمل عليه أو يترك، ففي الحالتين تجده لاهثاً يخرج لسانه من فمه. و تتفاوت النصوص المفسّرة في تحديد هوية الشخص المذكور من حيث كونه إسرائيلياً أو أحد الجاهليّين الذين أدركوا عصر الإسلام. بيد أنّ المهمّ ليس هو تحديد الهوية لهذا الشخص، بل المهم هو كونه (أداة) أو عنصراً تاريخياً قد استثمره النصّ القرآني الكريم فنياً ليلبور من خلاله ما يستهدفه من الأفكار، لذلك فإنّ انبهام هذه الشخصية وعدم تحديد هويّتها يحمل مسوّغاً فنياً هو أنّ المقصود ليس هو الشخصية المشار إليها، بل المقصود هو ما يرتبط بها من دلالات يستهدف النصّ القرآني الكريم توصيلها إلى المتلقّي.

والآن: لنقف عند هذه الدلالات، وما واكبها من الرسم الفنيّ لها.

إنّ أهمّ الدلالات التي تستوقفك في هذه الصورة الكلّية هي: قوله تعالى (و لكنّه أخلد إلى الارض)، أي أنّ هذا الشخص الذي عرف آيات الله تعالى وانسلخ عنها كان يمكن أن يرفعه الله تعالى، ولكنّه بما أنّه آثر الحياة الدنيا حينئذٍ فإنّ له حساباً خاصاً. إنّ إيثار هذا الشخص للحياة الدنيا، هذه الدلالة الفكرية، قد صاغها النصّ القرآني الكريم وفق صورة (رمزية) هي عبارة (و لكنّه أخلد إلى الأرض) فقد رمز بها النصّ القرآني الكريم إلى (متاع الدنيا). و المطلوب هو ملاحظة هذا الرمز من حيث احتشاده بالدلالات الغنيّة التي يترشّح بها.

إنّ الأرض من جانبٍ تقف مقابل السماء، بمعنى أنّ ما في السماء هو إشارةٌ إلى الله تعالى، وأنّ ما في الأرض إشارة إلى غير الله تعالى. و السماء - من جانب آخر - هي «العلوّ» أو «الفوق»، وأمّا الأرض فهي الدنوّ كما هو واضح. من جانب ثالثٍ، إنّ كلّ ما هو في السماء تجسيد لمبادئ الله تعالى، وكلّ ما في الأرض تجسيد للشيطان. طبعياً، إنّ النصّ القرآني الكريم لا يشير إلى التقابل أو التضادّ بين السماء والأرض، بل أشار إلى الأرض فحسب، تاركاً للقارئ بأن يستوحي، ويستخلص بنفسه هذا التقابل بينهما، انطلاقاً من ظاهرة التداعي الذهني الذي يتمثّل في كونه ما أن يواجه الشخص عبارة

(الأرض) حتّى يتداعى بذهنه إلى عبارة السماء أيضاً.

يبد أن الأهميّة الفنيّة لهذا الرمز (أخلد إلى الأرض) لا تقف عند عملية التقابل بين الأرض والسماء، بل تجعلك في الآن ذاته تنتقل بذهنك إلى دلالة الأرض مستقلة عن غيرها. فالإنسان مخلوق من الأرض، وكونه مخلوقاً منها يعني إشارة واضحة إلى البعد الماديّ من الإنسان مقابل البعد الروحي الذي يتمثل في أن الله تعالى نفخ من روحه في الكائن الإنساني. لذلك، فإنّ الأرض تظلّ (رمزاً) لما هو ماديّ من السلوك، ويظلّ إخلاد الشخص إلى الأرض رمزاً لإخلاده إلى متاع الحياة الدنيا، لأنّ سلخ ما هو روحي من الإنسان، وجعله منشداً إلى البعد الماديّ فحسب إنّما يعني الانشداد إلى متاع الحياة الدنيا.

إذن: عبارة «الأرض» والإخلاد إليها تظلّ مرشحةً بجملة دلالات غنيّة تشير إلى ما هو "مادي" إلى ما هو "متاع" إلى ما هو انقياد لخطوات الشيطان.

و الآن : ما هي الخطوط الفنيّة التي تربط بين الصورة الرمزية (أخلد إلى الأرض) وبين ما سبقها ولحقها من الصور ؟ ثمة صورتان استعاريتان سبقتا هذه الصورة الرمزية. الصورة الأولى هي قوله تعالى، عن الشخص المذكور، بأنّه قد انسلخ من آيات الله تعالى. ومن الواضح لديك أنّ السلخ أو الانسلاخ هو فصل الشيء عن مادته، فكما أنّ الجلد يُسلخ من البدن مثلاً، كذلك فإنّ الانسلاخ من الآيات أو البراهين أو الحجج التي عرفها هذا الشخص ثمّ جردها يعبر عن الحقيقة ذاتها، أي فصل الشيء عن مادته. بمعنى أنّ هذا الشخص كان قد (توحّد) و (اندمج) مع حقائق السماء، من حيث كونه قد عرفها تماماً، ثمّ فصل نفسه عنها واتخذ سلوكاً سلبياً حيال ذلك. وعملية الفصل هذه تظلّ تجسيداً حيّاً للاستعارة القائلة بأنّه قد (انسلخ) من آيات الله تعالى، حيث إنّ (الانسلاخ) هو إعارة صفة ماديّة لصفة معنوية. و حيث أنّها تتوافق تماماً مع سلوك الشخص الذي يجحد الحقائق وهو يعرفها جيّداً، و حيث إنّ هذه الصفة الماديّة (الانسلاخ) تتجانس مع عملية الإخلاد إلى الأرض بصفة أنّ الأرض - كما سبقت الإشارة له - تعبير صارخ عن البعد الماديّ للحقائق.

و هذا كله فيما يرتبط بالصورة الاستعارية «الانسلاخ». و أمّا الصورة الاستعارية الأخرى فهي قوله تعالى (و لو شئنا لرفعناه بها). أي أن الله تعالى لو شاء لرفع هذا الشخص الذي عرف آيات الله تعالى وجدها. و عملية الرفع - هنا - هي - استعارة كما هو واضح - استعارة لجعل الشخصية المذكورة ذات شأنٍ في صعيد الإيمان بالله تعالى، بيد أن التجربة العبادية التي تقضي بأن يُترك لكل شخص بأن ينتخب بملء ارادته هذا السلوك أو ذاك. هذه التجربة لا تسمح بطبيعية الحال بأن يُرفع شخص أو يدنى إلا من خلال سلوكه الإيجابي أو السلبي.

المهم أن الشخصية المشار إليها، بما أنها قد عرفت الحقائق، ثم جردها، حينئذٍ فإن عملية الجحد هذه قد رسمها النص من خلال صور استعارية هي الانسلاخ من المعرفة وإمكانية رفعه بها، ثم ربطها النص بصورة رمزية هي : إخلاد الشخصية المذكورة إلى الأرض، حيث أوضحنا صلة هذه الصورة الرمزية بما سبقها، و حيث سنوضح صلتها بما يلحقها من الصور الأخرى، على نحو ما نعرض له الآن.

لقد حدثناك عن الصورة الرمزية (و لكنه أخلد إلى الارض) أي أثر متاع الحياة الدنيا، و صلتها بما سبقها من الصور. أمّا الآن فنحدثك عن صلة هذه الصورة الرمزية بما لحقتها من صورٍ هي التشبيه الذي يقارن بين الصورة الرمزية المشار إليها و بين صورة جديدة.

الصورة الجديدة هي : صورة الكلب الذي يلهث، أي يخرج لسانه من فمه، حيث نجد أن الكلب في الحالتين، حالة حملك عليه و حالة تركك إياه يظلّ لاهناً. و السؤال هو أولاً ما هي صلة هذا التشبيه بالرمز السابق (أخلد إلى الأرض) وبمطلق الصور التي تقدّمت، أي : صورة الشخصية التي عرفت آيات الله تعالى و براهيته ثم جردها و انسلخت عنها، و صورة أن هذه الشخصية، إن شاء الله تعالى لرفعها أو لأبقاها متمسكة بإيمانها. ثانياً ما هي الصياغة الفنية التي سلكها النص في هذه الصورة ؟

أمّا صلة هذا التشبيه بما سبقه، فيمكنك أن تتبينها حين تسترجع بذاكرتك إلى أن النص القرآني الكريم طرح في الصور السابقة مفهومين، أحدهما أن هذا الشخص قد عرف

دلائل الله تعالى، والآخر أنّ هذا الشخص قد سلخ نفسه من هذه الدلائل واتبع الشيطان. هذا المفهوم الأخير قد كرّره النصّ في صياغة جديدة هي الصورة الرمزية (أُخلد إلى الأرض)، أي أنّ النصّ وازن بين الاتباع لخطوات الشيطان وبين الإخلاق إلى الأرض. وأهميّة هذه الموازنة - من الزاوية الفنيّة - تتمثّل في أنّ إثارة الناس لمتاع الحياة الدنيا ليس بناءً على وجود مسوّغات موضوعية، وإنّما بناءً على وسوسات الشيطان. لكن خارجاً عن هذه الصياغات المتكررة التي توازن بين عباراتٍ متنوعة، تحقيقاً للأهداف التي أشرنا إليها، نلاحظ أنّ سرّاً آخر يكمن خلف عملية التكرار لمفهوم خطوات الشيطان التي بدّلت بمفهوم الإخلاق إلى الأرض.

وهذا السرّ يتمثّل في أنّ النصّ القرآني الكريم أشار إلى حقيقة عبادية تتصل بتركيبية الإنسان، ألا وهي أنّ الإنسان يتحمّل مسؤولية سلوكه بناءً على الحرية المعطاة له من جانب، و تمييزه بين الخير والشرّ من جانب آخر، وقدرته على ممارسة كلّ منهما من جانب ثالث، هذه الحقائق لم يعرض لها النصّ بطبيعة الحال، إلّا أنّه تركنا - نحن القراء - نستنتج ذلك، كيف؟

لقد استنتجنا ذلك من خلال عبارة استعارية هي قوله تعالى (و لو شئنا لرفعناه بها)، أي: إذا شاء الله تعالى لرفع هذا الشخص الذي عرف دلائل الله تعالى وانسلخ عنها واتبع الشيطان. ومعنى (رفعه) هنا، هو جعله مؤمناً لا ينسلخ من الإيمان ولا يتبع خطى عدوّه. فالله تعالى بمقدوره أن يجعل البشر جميعاً مؤمنين إلّا أنّ الحكمة قد اقتضت أن تُترك لهم حرية الانتخاب لهذا السلوك أو ذاك. هذه هي الحقيقة الضخمة التي طرحها النصّ من خلال عبارة خاطفة سريعة هي عبارة (و لو شئنا لرفعناه بها).

هنا ينبغي لفت نظرك إلى عنصر التكرار الذي أشرنا إليه سابقاً، حيث إنّ النصّ ذكر أنّه بما أنّ هذا الشخص قد أُخلد إلى الأرض حينئذ لم نشأ أن نرفعه بالإيمان. أي بما أنّه اتّبع هوى نفسه أو هوى الشيطان، حينئذٍ فقد مسوّغ رفعه أو هدايته. لكن قبل أن نحدّثك عن هذا التكرار، ينبغي لفت نظرك أيضاً إلى أنّ النصّ قد طرح ذلك من خلال حقيقة جديدة غير الحقيقة السابقة التي استنتجناها.

الحقيقة الجديدة هي أنّ الله تعالى، بالرغم من كونه قد ترك للأشخاص أن ينتخبوا أحد السبيلين: الخير والشر، إلا أنه تعالى سوف يهدي من ينتخب سبيل الخير، ويضلّ من ينتخب سبيل الشر. هذه الحقيقة لم يذكرها لنا النصّ القرآني الكريم، ولكننا - نحن القراء أيضاً - قد استنتجناها... كيف...؟ لقد استنتجنا ذلك من خلال عنصر (التكرار) الذي تمثّل في العبارة الرمزية (أخلد إلى الأرض)، أي العبارة التي جاءت بديلةً لعبارة الانسلاخ من آيات الله تعالى والاتباع لخطوات الشيطان، هذه العبارة جاءت على هذا النحو من الصياغة: (ولو شئنا لرفعناه بها، ولكنه أخلد إلى الأرض). فالقارىء أو المستمع ما ذا يستخلص من هذه العبارة المركّزة جداً؟

يستخلص بأنّ هذا الشخص لو لم يخلد إلى الأرض لرفعه الله تعالى، أي لجعله يوقّف إلى استمرارية الإيمان، ولكنه بما أنّه أخلد إلى الأرض، فإنّ الله تعالى حينئذٍ قد حجب عنه الهداية.

إذن: أمكنك أن تتبيّن مدى الأهميّة الفنيّة لأمثلة هذه الصياغة المركّزة التي تعتمد الاقتصاد اللغوي، تاركة للقارىء أو المستمع أن يسهم بنفسه في كشف كثير من الحقائق العبادية، وفي مقدّماتها تركيبة الإنسان، وإلهامه معرفة الخير والشر، وحرّيته في انتخاب أحد الطريقتين، وأنّ الله تعالى يهدي من يشاء ويضلّ من يشاء في ضوء معرفته تعالى سلفاً بما سوف يسلكه الشخص من خير أو شرّ.

بقي أن نوضّح لك الآن: السرّ الفنيّ للحقيقة التي كرّرها النصّ في عبارتين، قلنا: إنّ إحداها هي عبارة اتباع الإنسان للشيطان، وعبارة إخلاده إلى الأرض، فهما عبارتان - كما أشرنا - لحقيقة واحدة، بيد أنّ النصّ القرآني الكريم قد بدّل عبارة اتباع خطوات الشيطان بعبارة الإخلاق إلى الأرض، وذلك - كما نحتمل فنيّاً - لسبب واضح هو: أنّ الإنسان بعامّة يقع تحت تأثير الوسوسة الشيطانية في بادئ الأمر، أو لنقل: إنّ الوسوسة تقع أولاً ثمّ يواجهها الإنسان سلبياً أو إيجابياً، بمعنى أنّ ردّ الفعل أو الاستجابة إمّا أن تكون اتباعاً لخطوات الشيطان، أو رفضاً لها.

وعملية الاتباع أو الرفض تتمّ من خلال (هوى النفس)، فإذا انساقَت الشخصية إلى

هوى النفس، حينئذ تكون قد أدخلت إلى الأرض. وهذا ما حدث بالنسبة إلى الشخصية التاريخية التي يحدثنا النصّ القرآني عنها، حيث يمكنك أن تدرك سبب هذه العبارة الرمزية (أدخل إلى الأرض) من حيث مجيئها في هذا الموقع بهذه الصياغة، مادامت تعبر عن المرحلة الثانية من مواجهة الشخص للشيطان، ولذلك فيما أنّ هذه الشخصية قد أثرت متاع الحياة الدنيا ولم تخالف هواها، لذلك فإنّ الله تعالى، لم يشأ أن يهديها، لم يرفعها.

والآن: إذا أمكنك أن تتبين هذه المستويات الفنيّة للعبارة الرمزية (أدخل إلى الأرض)، إلّا أنك لم تزل تنتظر ما ترتبط بهذا الرمز من الصور التشبيهية اللاحقة التي قالت عن هذه الشخصية: إنّ مثلها مثل الكلب، إنّ تحمل عليه يلهث وإنّ تركه يلهث.

ترى: ما هي العلاقة بين هذا المثل وبين الشخصية المشار إليها؟

إنّ أدنى تأمل، يقودك إلى معرفة الصلة الفنيّة بين الكلب والشخصية الكافرة. فالنصّ حينما قال (و لو شئنا لرفعناه بها)، أي حينما قال بأنّ الله تعالى لو يشاء لرفع هذه الشخصية، أي: لهداها إنّما ربط بين عدم الهداية وبين كون الشخصية المذكورة قد أدخلت إلى الأرض، إلّا أنّ هذه الحقيقة تظلّ أحد الأسباب، وهناك أسباب أخرى لعدم الهداية ذكرنا بعضاً منها، ونذكر الآن واحداً منها أيضاً ألا وهو: إنّ هذه الشخصية سواء أوعظتها أو لم تعظها فهي لا توقّق إلى الهداية، أي أنّ الوعظ وعدمه سيّان عندها، فسواء أنذرتها أم لم تنذرها فهي لا تؤمن حيث طبع الله تعالى عليها.

هذه الحقيقة لم يعرضها لنا النصّ ما بالشكل الذي أوضحناه، ولكننا - نحن القراء - من خلال التشبيه الذي لحظناه، قد استنتجنا مثل هذه الحقيقة.

قال تعالى: ﴿و لقد ذرأنا لجهنّم كثيراً من الجنّ و الإنس لهم قلوب لا يفقهون بها و لهم أعين لا يبصرون بها و لهم آذان لا يسمعون بها أولئك كالأنعام بل هم أضلّ أولئك هم الغافلون﴾^١

هذه الآية الكريمة، تتضمن مجموعة من الصور الفنية التي تحفل بما هو ممتع تركيباً ودلالةً. ولو دققت النظر فيها، لوجدت أولاً أنها تنشطر إلى صور استعارية لتفضي إلى صورة تشبيهية تكون بمثابة النتيجة التي تترتب على المقدمات. المقدمات هي: أنَّ الكافرين لهم قلوب واعين واذان لا تفقه ولا تبصر ولا تسمع. والنتيجة هي: أنَّ هؤلاء الكافرين كالأنعام، بل أضلّ من الأنعام من حيث انعدام الوعي لديهم.

و السؤال هو: ما هي الأسرار الفنية لمثل هذا التركيب الصوري الذي ينطوي على مقدمات ونتيجة؟ أو ما هي الصلات العضوية بين هذه الصور التي تتنامى لتصل إلى مرحلة النهاية، أي: إلى التشبيه الذي يقرّر بأنّ الكفّار كالأنعام بل هم أضلّ من الأنعام المشار إليها؟

لنحدثك أولاً عن التشبيه القائل عن الكفّار بأنهم كالأنعام أو أشدّ ضلّالاً منها. إنّ هذا التشبيه واحد من التشبيهات القرآنية التي تنطوي على أكثر من سرّ فنيّ.

إنّه أولاً يعتمد ما هو (واقع)، وليس ما هو مبالغة. فقد يُخيّل إليك أنّ تشبيه الإنسان بالحيوان إنّما هو من أجل التقريب للحقائق مثلاً، وأنّ الفارقة بينهما من الواضح بمكان كبير، قد يُخيّل إليك بأنّه ينطوي على مبالغة مثلاً، وأنّ شدّة انعدام الوعي لدى الكافر تتطلب مبالغة في هذا الصدد. لكن لو دققت النظر جيّداً، لأدركت بأنّ تشبيه الكفّار بالأنعام لا ينطوي على مبالغة أبداً، بل هو المطابق للواقع تماماً. أكثر من ذلك أنّ هذا التشبيه لا ينطبق على الواقع فحسب، بل إنّ الواقع هو أقلّ منه مطابقةً، ولذلك لجأ النصّ القرآني الكريم إلى تشبيه آخر يُعدّ مكملّاً للتشبيه، هو أنّهم لا يشبهون الأنعام فحسب، بل هم أشدّ ضلّالاً من الأنعام. وبكلمةٍ بديلة: إنّ الأنعام هي أفضل من الكفّار، أو أنّ الكفّار هم أوطأ من الأنعام، من حيث انعدام الوعي لديهم.

ومن الواضح أنّ العمليات العقلية العليا تكتسب إيجابيتها في حالة ما إذا استخدمها الإنسان في ادراك الحقائق التي يميّزها من الخير والشرّ، بين الحقّ والباطل، بين الواقع والوهم. أمّا في حالة عدم استخدامه لهذا الجانب، حينئذٍ فإنّ الفارقة بينه وبين الحيوان تتضاءل حتّى تصل إلى درجة التساوي بينهما، من حيث كونهما يفتقدانها أساساً، وبصفة

أنَّ الكافر لا يستخدمها في أدراك الحقائق. وكما أشرنا، إنَّ كلاً من الحيوان والكافر لا يتساوى مع الآخر فحسب، بل إنَّ الكافر أقلّ وعياً وإدراكاً للحقائق من الحيوان، لماذا؟ لأنَّ الحيوان حينما يفتقد فاعلية التمييز بين الخير والشرّ، فلأنَّ جهازه الإدراكي لا يسمح له مثل هذا التمييز، بعكس الإنسان الذي يسمح له جهازه الإدراكي بذلك، ولكنه يعطل فاعلية الجهاز المذكور، ممّا يجعله أشدّ ضللاً من الحيوان بالفعل.

إذن: التشبيه بالأنعام أولاً وكون كلٍّ من الكفّار والأنعام مساوياً للآخر، وكون الكفّار أشدّ ضللاً من الأنعام ثانياً، هذا التشبيه أو هذان التشبيهان يحملان مسوغاتهما الفنية التي أشرنا إليها. ولكننا، لم نوضّح بعد صلة هذين التشبيهين بما قبلهما من الاستعارات التي خلعت على الكفّار صفات القلوب التي لا تفقه، والأعين التي لا تبصر، والآذان التي لا تسمع، فما هي الصلة الفنية بين العنصرين الصوريين: الاستعارة والتشبيه؟

إنَّ كلاً من الآذان والأعين والقلوب يشكّل جهازاً للإدراك، فالآذان تدرك الشيء من خلال (السمع) أو الاستماع له، والأعين تدرك الشيء من خلال (النظر) إليه، والقلب يدرك الشيء من خلال (وعيه) به. هذه الأجهزة - من حيث وظائفها العضوية - لا خلل فيها بالنسبة إلى الناس جميعاً كفّاراً ومؤمنين، إلّا في حالة إصابتها بعاة خاصّة كالعمى مثلاً. لذلك عندما يقول النصّ بأنَّ الكفّار لهم آذان لا يسمعون بها، وأعين لا يبصرون بها، وقلوب لا يفقهون بها، إنّما يستعير لهذه الأجهزة سمات (العاة) التي تصيبهم، ولكنّها ليست عاهة حقيقة بل عاهة استعارية، بيد أنَّ هذه الاستعارة، كالتشبيه الذي حدّثناك عنه، أي تشبيه الكفّار بالأنعام، تظلّ (واقعية) لا مبالغة فيها.

فالأعمى أو الاصمّ مثلاً لا يمكنه أن يبصر ويستمع نظراً لفقدانه سلامة جهازه، أمّا الكافر فيمتلك جهازاً سليماً دون أدنى شكّ، إلّا أنّه لا يستخدم هذا الجهاز في ادراك الحقائق وتمييزها. ولذلك وحينما يستعير له النصّ القرآني الكريم سمة العين التي لا تُبصر، والأذن التي لا تسمع، والقلب الذي لا يفقه، إنّما يرسم حقيقة واقعية وليست وهماً أو مبالغة، كلّ ما في الأمر أنَّ النظر والاستماع والتفّقه يقترن - في أساسه -

بمشاهدة واستماع وتفقه الأشياء والمواقف التي يواجهها في حياته العادية كما لو شاهد صديقه مثلاً واستمع إلى كلامه وأدرك معانيه. لكن عند ما تنقل هذه الحقيقة إلى صعيد الإيمان بالله تعالى وبرسالة الإسلام، حينئذٍ فإنَّ الأذن والبصر والقلب يتحوّل كلّ واحدٍ منها إلى حاسة معنوية (وليست عضوية)، بحيث ترتبط بعملية «الإدراك» لحقيقة الله تعالى والإسلام، حينئذٍ لم يكن ذاعينٍ يبصر بها هذه الحقيقة، ولا ذا أذن يستمع إليها، ولا ذا قلب يفقه به، ممّا يعني أن فقد انه للإذن والعين والقلب هو (واقع)، وليس مبالغة أو وهماً، مادام هو لم (يع) دلالة الله تعالى ودلالة الإسلام.

إذن: جاءت هذه الاستعارات بالنسبة إلى الكفّار الذين قال عنهم النصّ (لهم آذان لا يسمعون) جاءت استعارات واقعية تماماً كالتشبيه الواقعي الذي قرنهم بالأنعام.

بيد أن الاستعارات التي تنفي عن الكفّار وجود آذانٍ وعيونٍ وقلوب يعون بها حقائق الله تعالى، وبين التشبيه لهم بالأنعام وأشدّة ضلالتهم من الأنعام تظلّ على صلة وتبقى بالتشبيه المتقدم. ولا أظنّك تحتاج إلى أدنى تأمل حتّى تدرك سريعاً وثاقة الصلة الفنية بين الاستعارات والتشبيه. فما دام الكفّار لا يملكون آذاناً يسمعون بها وأعيناً يبصرون بها وقلوباً يفقهون بها، حينئذٍ فماذا نتوقع من السمات لهم؟ إن من لا يستخدم أجهزته الإدراكية لمعرفة الحقائق لا بدّ أن تنسلخ منه صفة الإنسان الذي يتميّز بجهازه الإدراكي في مستوياته العليا، ولا بدّ أن يكون حينئذٍ كالأنعام أو أشدّ ضللاً منها. وهذا ما قرّره التشبيه الذي ختمت به هذه الصور.

إذن: جاء التشبيه الأخير (تشبيه الكفّار بالأنعام بل هم أضلّ)، نتيجة منطقية لكونهم ذوي آذان لا يسمعون بها، وقلوب لا يفقهون بها، وأعين لا يبصرون بها.

وبكلمة جديدة: جاء التشبيهان المتقدمان، من حيث البناء الفني للصور، إنماءً عضويّاً للاستعارات المتقدّمة، ممّا يكشف مثل هذا الإنماء العضوي للصور عن مدى الإحكام الهندسي للنصّ، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

سورة الأنفال

قال تعالى: ﴿كَمَا أَخْرَجَكَ رَبُّكَ مِنْ بَيْتِكَ بِالْحَقِّ وَإِنَّ فَرِيقًا مِنَ الْمُؤْمِنِينَ لَكَارِهُونَ
* يَجَادِلُونَكَ فِي الْحَقِّ بَعْدَ مَا تَبَيَّنَ كَأَنَّمَا يُسَاقُونَ إِلَى الْمَوْتِ وَهُمْ يَنْظُرُونَ * وَإِذْ
يَعِدُّكُمْ اللَّهُ إِحْدَى الطَّائِفَتَيْنِ أَنَّهَا لَكُمْ وَتَوَدُّونَ أَنَّ غَيْرَ ذَاتِ الشُّكُوَّةِ تَكُونَ لَكُمْ * وَيُرِيدُ
اللَّهُ أَنْ يُحَقِّقَ الْحَقَّ بِكَلِمَاتِهِ وَيَقْطَعَ دَابِرَ الْكَافِرِينَ^١﴾

هذا النصّ القرآني الكريم يتضمّن مجموعة من الصور الفنيّة، تشبيهاً واستعارةً. لكن
قبل أن نحدّثك عن الصياغة الفنيّة لها، ينبغي أن نحدّثك عن السياق الذي وردت فيه. لقد
جاء هذا النصّ في سياق الحديث عن الأنفال ﴿يسألونك عن الأنفال قل الأنفال لله و
الرسول فاتقوا الله وأصلحوا ذات بينكم وأطيعوا الله ورسوله إن كنتم مؤمنين﴾^٢.
ويقول المفسّرون: إنّ هذا السؤال عن الأنفال جاء من خلال معركة بدر و غنائمها التي
اختلفوا في توزيعها بعد أن كان فريق منهم قد كره الخروج من المدينة لقلّتهم و عدم
استعدادهم للحرب، حيث أوحى الله تعالى للنبي ﷺ بالخروج من المدينة لمواجهة
المشركين. و هذا يعني أنّ فريقاً من المؤمنين قد جادلوا الرسول ﷺ في خروجه إلى
الحرب، كما أنّ فريقاً منهم قد جادله في تقسيم الغنيمة، في هذا السياق، وردّ النصّ
القرآني الكريم الذي نحدّثك عنه، حيث تضمّن أولاً، أنّ فريقاً من المؤمنين لكارهون
بمعنى أنّ البعض من المؤمنين كما كرهوا خروجك من المدينة لمواجهة المشركين، كذلك

١- الأنفال / ٥ - ٧.

٢- الأنفال / ١.

كرهوا عدم حصولهم على الأنفال التي جُعِلَت للرسول ﷺ. و تضمّن هذا النصّ تشبيهاً آخر هو (يجادلونك في الحق بعدما تبين كأنهم يساقون إلى الموت وهم ينظرون)، أي: إنّ هذا النفر من المقاتلين يجادلون الرسول ﷺ في خروجه من المدينة لمواجهة المشركين، حيث شبه النصّ القرآني كراهة خروجهم بمن يسوقونه إلى الموت، وهو يشاهد ذلك عياناً.

وأخيراً: تضمّن النصّ القرآني الذي نحدّثك عنه جملة من الاستعارات في الآية القائلة (وإذ يعدكم الله إحدى الطائفتين أنها لكم وتودّون أن غير ذات الشوكة تكون لكم ويريد الله أن يحق الحقّ بكلماته ويقطع دابر الكافرين)، بمعنى أن هذا النفر من المؤمنين يرغب أن يحصل على الأموال التي تحملها قافلة قريش، حيث ندب النبي ﷺ الناس إلى التصديّ لقافلة قريش، ثمّ حدثت الحرب. فالنصّ يشير إلى أن الله وعد المؤمنين إحدى العمليتين: الأموال، أو الحرب. لكن فريقاً منهم يودّ أن الأموال - لا الحرب - هي الشيء الموعود، بينما يريد الله تعالى أن يحقّ الحقّ بكلماته ويقطع دابر الكافرين، من خلال عملية الحرب.

هذا هو مؤدّى ما تضمّنه النصّ القرآني الكريم من دلالاتٍ، وما واكب ذلك من الصور التشبيهية التي أشرنا إليها، ومن الصور الاستعارية المتمثلة في عبارة (و تودّون أن غير ذات الشوكة تكون لكم) و عبارة (و يقطع دابر الكافرين)، حيث أعار للحرب صفة (ذات الشوكة) و أعار لإبادة الكافرين صفة «قطع دابرهم».

و المهم هو أن نحدّثك - كما قلنا - عن الأسرار الفنيّة لكلّ من التشبيهات والاستعارات التي عرضنا لها.

أمّا التشبيه الأوّل (كما أخرجك ربك من بيتك بالحقّ و أنّ فريقاً من المؤمنين لكارهون) فهو من التشبيهات المحفوفة بجملة خصائص، منها: كونه تشبيهاً واقعياً وليس مجازياً. و منها: كونه محفوفاً بنمط من الغموض الفنيّ الممتع. و منها: كونه تشبيهاً (متداخلاً) مع تشبيه آخر. و لعلّ أبرز هذه الخصائص هي ظاهرة غموضه الفنيّ ممّا جعل المفسّرين يتفاوتون في تشخيص طرفه، أي إنّ إخراج الله تعالى لمحمّد ﷺ من المدينة

لمواجهة المشركين، هل هو (مشبه) أو (مشبه به)؟ و بمعنى : هل أن المقصود به هو أن الأنفال التي نزعها الله تعالى من الناس وهبها لمحمد ﷺ (وقد كره بعض المؤمنين ذلك) هي حق، يماثل (الحق) الذي كرهه بعض المؤمنين عند خروجهم من المدينة لمواجهة المشركين ؟ أو أن المقصود به هو العكس، أي كما أن إخراج الله تعالى لمحمد ﷺ من المدينة هو حق (وقد جادل فريق من المؤمنين محمداً ﷺ في ذلك)؟

إن مثل هذا التفاوت في التفسير ينطوي على إمتناع فني دون أدنى شك. ولعل أبرز ما فيه هو جعلك مستخلصاً ومستنتجاً أكثر من معنى أو دلالة منها، فأنت إذا وضعت في الحسبان أن فريقاً من المؤمنين لم يستكمل إيمانهم بعد، حينئذ فإن النص يدلك على جانب من المستويات التي تطبع سلوك بعض المؤمنين، إنك تواجه قضيتين هما : الخروج إلى ساحة القتال، و التفكير بالحصول على الغنيمة، كما تواجهك - من جانب آخر - قضيتان هما : هل أن المفروض أن تتحرك الشخصية الإسلامية وفقاً لقناعاتها في تشخيص الموقف، مثل إعلان القتال و تحديد الغنيمة؟ أم تتحرك الشخصية وفقاً لما يحدده محمد ﷺ من المواقف ؟ ثم تواجهك - من جانب ثالث - قضيتان هما : إذا كان الرسول ﷺ قد ندب المؤمنين إلى محاصرة قافلة قريش من أجل الحصول على أموالها، ثم - بعد أن خرجوا لهذا الهدف - أخبرهم الرسول ﷺ بأن الموقف يتطلب قتالاً، حينئذ هل يحق لهذا الفريق أن يكره مثل هذا القتال الذي جاء خلافاً لتوقعاته ؟ أم يتعين عليه أن يتقبله، مادام الرسول ﷺ لم يتحرك إلا من خلال الوحي؟

إن التشبيه المتقدم (كما أخرجك ربك من بيتك بالحقّ و أن فريقاً من المؤمنين لكارهون يجادلونك في الحقّ بعدما تبين) هذا التشبيه يكشف لك جانباً من المستويات التي طبعت سلوك بعض المؤمنين، يكشف لك كيف أن البعض مثلاً تسيطر عليه (الزعة الذاتية) في تحديده للموقف العسكري، أو يسيطر عليه (حب المال) في جهاده حيال العدو، أو تسيطر عليه فكرة الهروب من الموت، في توجهه نحو ساحة المعركة. كل هذه المستويات من السلوك، يقدمها لك التشبيه المذكور، بحيث يجعلك متحسّساً بجملة من المواقف التي تصطرع داخل الشخصية الإسلامية التي لم تتغلب بعد على جذور صراعتها.

والأهم من ذلك هو أن مثل هذه المواقف لا تخص جماعة محددة بقدر ما تنسحب على مطلق الأزمنة والأمكنة، وهذا ما يهب النص القرآني المتقدم مزيداً من الأهمية الفنية، حيث إنه يتناول قضية خاصة (هي معركة بدر والغنime) و ينتقل بك إلى قضية عامة تتناول مطلق السلوك البشري:

والآن: بعد أن عرضنا لك جانباً من أهمية هذا التشبيه من حيث كونه يترشح بجملة دلالات غنية. نتقدم إلى التشبيه الآخر الذي (تداخل) مع التشبيه السابق، ونعني به التشبيه الذي يربط بين من يجادلون الرسول ﷺ في قضية الخروج إلى معركة بدر، وبين كونهم يهربون من القتال وكأنهم يساقون إلى الموت وهم يواجهونه. لنقرأ التشبيه جديداً (يجادلونك في الحق بعد ما تبين كأنما يساقون إلى الموت وهم ينظرون).

التشبيه يقول: إن هؤلاء الذين جادلوا محمداً ﷺ في ذهابه إلى ساحة المعركة، يجادلونه في ما هو حق، وقد تبين لهم ذلك. وقد شبه النص القرآني الكريم موقفهم هذا بمن (يساقون إلى الموت وهم ينظرون).

هنا، يمكنك أن تتبين مدى الإمتاع الفني الذي يواكب مثل هذا التشبيه، حيناً تتأرجح بين الذهاب إلى أن المجادلة المقصودة هنا هي بعد خروجهم إلى ساحة القتال أو خلال المعركة ذاتها، حيث يكشف ذلك عن أن الصراع لا يزال يلف هذا الفريق من المؤمنين، وأن (الموت) يشكل هاجساً لديهم يخافون منه، حيث إن قوله تعالى (كأنما يساقون إلى الموت وهم ينظرون)

بالرغم من كونه يشبه الخوف من المعركة بالخوف من الموت إلا أن الموت يظل هو أحد طرفي الاحتمال الأقوى بالقياس إلى الطرف الآخر، النجاة منه. بيد أن مجرد التشبيه بالموت، يفصح لنا بأن الخوف من الموت ينبغي ألا يقتصر في تصور المؤمنين بالخوف من الحق الذي تبين لهم، وهو أن الرسول ﷺ لا ينطق عن الهوى وأن ما يقترحه عليهم ينبغي أن يلتزموا به بغض النظر عن نتائجه المفضية إلى الحياة أو الموت أو الظفر بالغنime وعدمه.

إذن: جاء كل من التشبيهين (كما أخرجك ربك من بيتك بالحق... الخ.) و (كأنما

يساقون إلى الموت و هم ينظرون) منظوياً على جملة من الأسرار الفنية، و في مقدّماتها ترشّح ذلك بدلالاتٍ متنوعةٍ يستطيع كلّ متدوّق أن يستخلص منها ما يتناسب مع خبرته الثقافية، بالنحو الذي أوضحناه. و هذا ما يتّصل بالتشبيه، و أمّا ما يتّصل بالاستعارة فننتجّه إليها الآن.

و نحدّثك عن الاستعارة الأولى (و تودّون أنّ غير ذات الشوكة تكون لكم). هذه الاستعارة من الصور الفنّية الممتعة التي تتجانس تماماً مع طبيعة الموضوع الذي يعرضه النصّ، و نقصد به القتال. الشوكة: هي نبتة ذات أطراف حادّة تنغرز في القدم و تسبّب الأذى أو الجرح، هذه الظاهرة قد استثمرها النصّ ليرمز بها إلى شدائد القتال، لذلك يمكننا أن نعدّ هذه الصورة (رمزاً) و ليس "استعارة" بصفة أنّ (ذات الشوكة) ترمز إلى عملية ذات شدّة، ذات ألم، ذات جرح. و يمكن أيضاً أن نعدّها «استعارة» بصفة أنّ النصّ القرآني الكريم قد خلع صفة شيء مادّي ينتسب إلى النبات، خلعها على صفة معنوية هي شدائد الحرب (من حيث انعكاساتها النفسية). و خلعها على صفة جسمية هي: الأذى أو الجرح أو الموت الذي يواكب عمليات القتال.

المهم، سواء أكانت الصورة المتقدّمة رمزاً أو استعارة، ففي الحالتين، تواجهك صورة ممتعة أبرز ما فيها هو مجانستها - كما قلنا - لطبيعة القتال الذي وردت هذه الصورة في سياق الحديث عنه.

إنّ القتال بخاصّة في البيئة العسكرية قديماً يقترن بعمليات الزحف في أراضٍ صحراوية أو جبلية مزروعة بالأشواك. أي أنّ الواقع التجريبي يخبر عن مثل هذه البيئة التي يتحرّك العسكريون فيها. فإذا استعار النصّ القرآني الكريم أو إذا انتخب النصّ القرآني الكريم سمة واقعيّة مستقاة من البيئة المألوفة، مدنياً و عسكرياً، ثمّ نقلها من الواقع المادّي و النفسي المألوف إلى الواقع الجديد، و هو: التوجّه إلى ساحات القتال، و نغني بها معركة بدر، حينئذٍ نبيّئ مدى الإمتاع الفني الذي يواكب مثل هذا الاستخدام الرمزي أو الاستعاري. و إذا أتيح لك أن تنظر إلى هذه الاستعارة أو الرمز بقليل من التأمل، لأمكنك أن تتحسّس فيها مدى الإمتاع الفنّي الذي أشرنا إليه. و يمكنك أن تسمح لذهنك بأن

يتصور أحد الأشخاص وهو يتمشى حافياً أو حتى غير حافٍ في أرضٍ، ثم تواجهه الاشواك التي تُدْمِي قدمه أو ساقه... الخ، وتقارنه بشخص آخر يتمشى أيضاً، لكن دون أن يواجه الأشواك، حينئذٍ يتبين لك مدى الفارق بين هذين الشخصين، من حيث الأذى الجسمي والنفسي الذي يواكب المشي الأول، ومن حيث الراحة التي تواكب المشي الآخر. فإذا نقلت هذه الحقيقة إلى بيئة إسلامية، وهي البيئة التي واجهها المسلمون في بدء الرسالة ثم استهلها بتجربة جديدة هي: حدوث أول معركة كبيرة (معركة بدر) واقترائها في البدء بتوقعات غير الحرب، وهي الحصول على الأموال التي حملتها قافلة قريش ثم مواجهة البعض لتحولات جديدة هي ممارسة القتال بعد أن كانت التوقعات هي الحصول على الغنيمة، حينئذٍ بمقدورك أن تقارن بين عملية البحث عن المال وبين المعركة، حيث إنَّ العملية الأولى تقترن بالراحة والعملية الثانية تقترن بالشدة. كذلك، فإنَّ المشي في أرض غير مزروعة بالشوك والمشي في أرض مزروعة بالشوك، يحمل نفس الدلالة التي تجدها في عملية البحث عن المال (وهي ما يبتعث الراحة) وعملية المعركة (وهي تبتعث الشدة).

إذن: جاءت المقارنة الفنيّة بين المشي في أرض مزروعة بالشوك وأرضٍ لا أشواك فيها، وبين سفر إلى جهةٍ من أجل الحصول على المال، وسفر إلى معركة، جاءت مثل هذه المقارنة، ذات إمتاع فنيّ كبير بالنحو الذي حدّثناك عنه.

قال تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا لَقِيتُمُ الَّذِينَ كَفَرُوا زَحَفًا فَلَا تُولُوهُمُ الْأَدْبَارَ * وَمَنْ يُولُوهُمْ يُومِئْزْ دُبْرَهُ إِلَّا مُتَحَرِّفًا لِقِتَالٍ أَوْ مُتَحَيِّزًا إِلَى فِتْنَةٍ فَقَدْ بَاءَ بِغَضَبٍ مِنَ اللَّهِ وَمَأْوَاهُ جَهَنَّمُ وَبُشٌّ الْمَصِيرُ﴾^١

النصّ المتقدم، يتضمّن واحداً من الرموز الفنيّة المطبوعة بسمة (الألفة)، وهو قوله تعالى (فلا تولّوهم الأدبار ومن يولّهم يومئذٍ دُبْرُهُ... إلخ) عندما يجعل المقاتلون ظهورهم

حيال العدو الزاحف، حينئذٍ نستكشف بوضوح أنَّ هذا الرمز مؤشِّر إلى دلالة خاصّة هي : الهروب من ساحة المعركة. هذه الدلالة الواضحة أو البسيطة تنطوي في الواقع على معطيات فنيّة متنوعة. فتولّي الظهر يرمز قبل كلّ شيء إلى أنَّ الشخص يحمل كراهة حيال الموضوع أو الظاهرة التي يوليها ظهره، فلو واجهت - مثلاً - مرأى أو كلاماً أو شخصاً قبيحاً حينئذٍ تولّي ظهره تعبيراً عن كراهتك لذلك المرأى أو الكلام أو الشخص.

و هذا أحد الاستحياءات التي يشرح بها الرمز المذكور، كما أنَّك إذا اعترمت السير إلى جهة خاصّة، حينئذٍ تولّي ظهره بالنسبة إلى الجهة المقابلة لها، تعبيراً عن عدم حاجتك إلى السير في الجهة المقابلة.

إذن : الكراهة و عدم الحاجة يحملانك على أن تولّي ظهره عن الشيء، فإذا نقلت هذه الحقيقة إلى ساحة المعركة، حينئذٍ فإنّ الذي يولي ظهره ساحة المعركة، يعني أنّه كاره للمعركة أو لا حاجة له بها. و الأمران كلاهما - أي الكراهة و عدم الحاجة - لا يليقان بشخصية المقاتل كما هو واضح، بل هما سلوك يبيّن عن تفاهة الشخصية، ذلك أنّ التوجّه إلى ساحة المعركة يعني أنّ الشخص يستهدف محاربة العدو، فإذا ولّاه ظهره فهذا يعني أنّه كاره للمعركة أو لا حاجة له بها، و كلاهما لا يتسقان مع هدفه الذي حمله إلى التوجه إلى ساحة القتال. لذلك تجد أنّ النصّ القرآني الكريم يعقّب على مثل هذا السلوك بقوله تعالى (فقد باء بغضب من الله و مأواه جهنم و بسّ المصير). فمثل هذا التلويح بغضب الله تعالى و التلويح بجهنم يكشف عن خطورة السلوك المذكور.

لكن لم نحدّثك حتّى الآن عن هذا الرمز (فلا تولّوهم الأدبار و من يولّوهم يومئذٍ دبره..) من حيث دلالاته الرئيسة على الهروب من ساحة المعركة، بل عرضنا إلى دلالاته الثانوية (كراهة الشيء و عدم الحاجة إليه).

و السؤال هو ما هي الخطوط التي تحملنا على أن نستخلص دلالة الفرار أو الهروب من الرمز المذكور، مع أنّ تولّي الظهر لا يتداعى بذهن القارئ إلى دلالة الفرار، بقدر ما يتداعى بالذهن إلى دلالاتٍ غيرها ممّا عرضنا لها ؟

إنّ الأهميّة الفنية للرمز المذكور تكمن في أنّ هذا الرمز يتكتّف و يختزن داخله

جميع الدلالات التي يمكن أن نستحضرها في أذهاننا، ومنها دلالة الهروب من ساحة المعركة. بل إن الأهمية الفنية تكمن في أنّ النصّ القرآني الكريم، جعلنا - نحن القراء - نكتشف بأنفسنا هذه الدلالة دون أن يصرّح بها النصّ، لماذا؟ إنّ السرّ في ذلك هو: أنّ النصّ يتحدّث عن المعركة، والمعركة لا تسمح للمقاتل بأن يقف في مكانه ثابتاً ويؤيّل ظهره للعدوّ، كما لو كره شخصاً وولاه ظهره مثلاً، بل تتطلّب سلوكاً يتناسب مع هول الموقف وآليته العسكرية. حينئذٍ فإنّ الكاره للمعركة أو الذي لا حاجة له بها، يضطر، ليس إلى أن يؤيّلها ظهره، بل إلى أن يفرّ منها، فيكون الفرار حينئذٍ هو الدلالة الوحيدة التي تحمل المتلقي على أن يتداعى بذهنه إليها، كما هو واضح. على أنّ ما هو جدير بالملاحظة هنا أنّ دلالة الخوف تجيء - مضافاً إلى دلالاتي الكراهة و عدم الحاجة - هي التعبير الأشدّ بروزاً في هذا الرمز. و حينئذٍ نجد أنّ كثافة هذا الرمز تتمثّل في كونه يرشح أولاً بدلالة واضحة هي الخوف، و يرشح ثانياً بدلالات تتواكب مع مطلق السلوك الذي يقف من المعركة و مواجهتها موقفاً سلبياً، مثل الكراهة و عدم الحاجة، إذن: أمكننا أن نتبيّن بوضوح مدى الأهمية الفنية التي اكتنز بها الرمز المذكور بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى: ﴿لِيَمِيزَ اللَّهُ الْخَبِيثَ مِنَ الطَّيِّبِ وَيَجْعَلَ الْخَبِيثَ بَعْضَهُ عَلَى بَعْضٍ فَيَرْكُمَهُ جَمِيعاً فَيَجْعَلَهُ فِي جَهَنَّمَ أُولَئِكَ هُمُ الْخَاسِرُونَ﴾^١

هذا النصّ القرآني الكريم يتحدّث عن الكافرين الذين ﴿ينفقون أموالهم ليصدّوا عن سبيل الله﴾^٢ و يعيننا منه أنّ النصّ قد أشار إلى ظاهرة الأنفال و المال، و التمييز بين الخبيث منه و الطيّب موضحاً بأنّ الخبيث منه سوف يجعل بعضه على بعض، فيتراكم.. ثمّ يجعله في جهنم.. بعد ذلك، يعقّب النصّ القرآني الكريم قائلاً ﴿أُولَئِكَ هُمُ الْخَاسِرُونَ﴾^٣ إنّ ما نستهدف لفت نظرك إليه، هو أنّ النصّ يتحدّث عن إنفاق الكافرين ﴿إنّ الذين كفروا ينفقون أموالهم ليصدّوا عن سبيل الله فسينفقونها ثمّ تكون عليهم حسرة ثم يغلبون

١- الأنفال / ٣٧.

٢ و ٣- الأنفال / ٣٦.

و الذين كفروا إلى جهنّم يحشرون * ليميز الله الخبيث من الطيّب و يجعل الخبيث بعضه على بعض فيركمه جميعاً فيجعله في جهنم * أولئك هم الخاسرون^١
 إنك لتلاحظ بأنّ النصّ يتحدّث عن الكافرين الذين ينفقون أموالهم للصدّ عن سبيل الله، مشيراً إلى أنّ أموالهم ستكون عليهم حسرة، وأنّهم يحشرون إلى جهنّم، ثمّ يوضّح بأنّ الأموال هي على نمطين: الخبيث و الطيّب، وأنّ الخبيث يُجعل بعضه على بعض فيتراكم فيجعله في جهنم. و يقول النصّ بعد ذلك (أولئك هم الخاسرون).

السؤال هو: هل أنّ المقصود من عبارة الخبيث هو المال أو شخصية الكافر؟ إنّ بعض المفسّرين يذهبون إلى أنّ المقصود من ذلك هو الكافر، بقرينة ما بعده من التعقيب القائل: (أولئك هم الخاسرون)، و البعض الآخر من المفسّرين يذهب إلى أنّ المقصود منه هو (المال)، وأنّ التعقيب القائل (أولئك هم الخاسرون) عائد إلى الآية الأولى (إنّ الذين كفروا ينفقون أموالهم ليصدّوا... إلخ)، إنّنا (من الزاوية الفنية) نميل إلى القول بأنّ المقصود من (الخبيث) هو (المال) وليس (الكافر). و الأهميّة الفنيّة لهذا التريديد بين القولين تعود إلى طبيعة العبارتين الخبيث و الطيّب. فإذا نسبناهما إلى شخصية الكافر، نكون حينئذٍ أمام تعبير حقيقي، أمّا إذا نسبناهما إلى المال، فنكون أمام تعبير صوري هو: الاستعارة أو الرمز. يضاف إلى ذلك، أنّ الله تعالى أشار إلى أنّ (الخبيث) يجعل بعضه على بعض فيركمه جميعاً، فيجعله في جهنّم، حيث إنّ جعل الكافرين بعضهم على بعض و تراكمهم يتّسق مع طبيعة الجزاء الذي يلحق الأشخاص، و ليس الأموال. لكن - في الآن ذاته - إنّ تراكم الأشخاص، أي جعل بعضهم على بعض من الممكن ألاّ يتسق مع ظاهرة الأموال. فالأموال التي ينفقها الكافرون هي التي تنطبق عليها سمة (التراكم)، أي: أنّ جمع المال و تراكمه هو الذي يتناسب مع قوله تعالى (فيركمه جميعاً). و في ضوء هذه الملاحظات يترجّح الذهاب إلى أنّ المال هو المقصود من عبارتي (الخبيث) و (الطيّب).

لكن: قد يُثار السؤال من جديد: كيف يجعل المال في جهنّم؟ هل أنّ جهنّم هي مهد للأموال أم للأشخاص؟ إنّ قوله تعالى (فيركمه جميعاً فيجعله في جهنم) يعني أنّ المال هو المجعول في جهنّم ممّا لا يتناسب مع الحقائق.

إذن : كيف يمكن أن نفَسّر هذه الظاهرة الفنّية التي تتأرجح بين تفسيرين، كلُّ واحد منهما يحمل مسوّغاته، لكن، في الآن يظلّ محفوفاً بالإشكال المشار إليه.

هذا ما نحاول أن نحدّثك عنه.

في تصوّرنّا، أنّ جمالية هذه الصورة تتمثّل في كونها قد تمّت صياغتها بنحوٍ يجمع بين كلٍّ من المال والشخصية، فالشخصية الكافرة، هي التي تتلقفها جهنّم، وأمّا أموالها التي أنفقتها في الصّدّ عن سبيل الله تعالى فهي التي يجعل بعضها على بعض فتراكم، ويجعل أيضاً في جهنّم، لكن، ليس بمعنى أنّ المال نفسه يتعرّض للعذاب، بل إنّ المال يجعل صاحبه في جهنّم من خلال كونه غير منفصل عن صاحبه. وبكلمةٍ جديدة : إنّ المال الخبيث يظلّ رمزاً أو استعارةً للشخصية الخبيثة، ويكون جعله بعضاً على بعض وتراكمه، جمعاً للذنوب وتراكمها، ومن ثمّ يظلّ المقصود من هذا الرمز أو الاستعارة أنّ مستويات العذاب ستتضخم على الكافر. إنّها عذابات تتراكم على صاحبها. فكما أنّ صاحب الأموال التي أنفقتها في الصّدّ عن سبيل الله تعالى، قد تراكمت من خلال عدد المرّات التي وُظّفت للشرّ، أو من خلال مقاديرها الكثيرة، أو مجرد كونها أموالاً تخضع لعملية جمع وتراكم على صاحبه.

إذن : هذا الخطّ من الصياغة الفنّية للصورة يتميّز عن الصورة المألوفة للاستعارة أو الرمز، ويتميّز عن التعبير الحقيقي أيضاً. أنّه نمط ثالث من الصياغة، نمط يجمع بين ما هو حقيقي وبين ما هو مجازي. فأنّت إذا أنسقت مع وجهة النظر التفسيرية القائلة بأنّ قوله تعالى (ليميز الخبيث من الطيّب) يقصد به المال، تكون حينئذٍ أمام استعارة، أي أمام تعبير يخلع صفة بشرية (هي الخبث النفسي) على ظاهرة ماديّة هي المال الموظّف للشرّ. لكن بما أنّ المال ليس بشراً حقيقة حينئذٍ يصبح تراكمه في جهنّم (رمزاً أو استعارة لصاحبه، أي رمزاً للذنوب التي تتراكم، من ثمّ يترتّب عليها تراكم العذاب.

طبيعياً من الممكن أن نذهب إلى أنّ كلّ ما ورد في هذا الآية الكريمة من الصور، إنّما هي صورٌ رمزية وليست (استعارية)، فتكون من النوع الذي تتعدّد و تتفرّع خطوطه الرمزية، بمعنى أنّ الخبيث هو رمز للشخصية الكافرة، وجعل بعضه على بعض وتراكمه هو رمز لذنوب الشخصية المشار إليها، وأنّ عذابها في جهنّم هو رمز لمستويات العذاب

الذي تواجهه الشخصية الكافرة. هذا التعدد أو التفرّع للرموز يظلّ متجانساً - لو أمعنت النظر - ليس مع طبيعة السلوك المالي الذي تصدر عنه الشخصية الكافرة فحسب، بل مع طبيعة النصّ القرآني الكريم الذي سبق صياغة هذه الصور، ونعني بها التفصيل الذي قدّمه النصّ بالنسبة إلى هذه الأموال. فالنصّ القرآني الكريم قد أوضح أولاً بأنّ هذه الأموال سوف تُنْفَق ﴿إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا يَنْفِقُونَ أموالهم لِيَصُدَّوْا عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ فَسَيَنْفِقُونَهَا﴾^١، أي : كأنّ النصّ يريد أن يقول : إنّ ما تنفقونه للصدّ عن سبيل الله تعالى سوف تنفقونه بالفعل، لكن : ما هي آثار الإنفاق هذا ؟ يتابع النصّ قائلاً (ثمّ تكون عليهم حسرة) ثم يتابع أيضاً، قائلاً (ثمّ يغلبون)، ثمّ يعقّب رابعة قائلاً (ثمّ يغلبون)، ثم يعقّب رابعة قائلاً (و الذين كفروا إلى جهنّم يُحْشَرُونَ). إذن هذه التفصيلات التي ذكرها النصّ، تضمّنت أربعة مواقف هي : الإنفاق، الندم، الهزيمة، جهنّم، هذه التفصيلات تتجانس تماماً مع تلكم الصور الرمزية التي تكاثرت تفرعاتها. إنّ النصّ لكأنّه يقول : حسناً، لقد أنفقتم الأموال، ولكنّ هذه الأموال ستكون عليكم حسرةً، كما أنكم سوف تفشلون في تحقيق أهدافكم لأنكم سوف تغلبون، سوف تُهزمون عسكرياً أو إعلامياً، كما أنكم بالنسبة إلى المصير الأخرى سوف تحشرون إلى جهنّم. لاحظ، كيف أنّ النصّ قد عرض لكلّ التفصيلات المرتبطة بهذا النمط من إنفاق المال، دنيوياً وأخروياً، مادياً ومعنوياً... إلخ.

إنّهم سيتحشرون أخروياً لأنّهم سوف يُحشرون إلى جهنّم، ثمّ لاحظ كيف أنّ قوله تعالى (و الذين كفروا إلى جهنّم يُحشرون) جاء متجانساً - في دلالة الحشر - مع عملية الإنفاق، فالحشر هو الإتيان بالشخص وإلقائه في هذا المكان أو ذاك، على النحو الذي يحشر المال من خلاله، بينما تجد أنّ النصّ عندما يختم حديثه عن الأموال التي يجعل بعضها على بعض، يختمه بعبارة أخرى (الخرسان) ليرمز بها إلى جهنّم، بينما تجده يتحدث عن عملية (الحشر) في الآية السابقة لها، حيث يمكننا أن نستخلص التجانس بين عملية الإنفاق و الحشر بالنحو الذي أوضحناه. إذن : أمكننا أن نتبين جانباً من الأسرار الفنيّة للرموز التي حدّثناك عنها، ممّا يفصح ذلك عن مدى جماليّتها، صورياً وبنائياً بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

سورة التوبة

قال تعالى: ﴿يُرِيدُونَ أَنْ يُطْفِئُوا نُورَ اللَّهِ بِأَفْوَهِمْ وَيَأْبَى اللَّهُ إِلَّا أَنْ يُتِمَّ نُورُهُ وَلَوْ كَرِهَ الْكَافِرُونَ﴾^١

الصورة التي نحدّثك عنها في هذه الآية الكريمة، هي قوله تعالى: «يريدون أن يطفئوا نور الله بأفواههم».. هذه الصورة - كما تلاحظ - تتألف من صورتين متداخلتين، هما: نور الله تعالى ومحاولة «إطفائه بالأفواه». أمّا الصورة الأولى، وهي «نور الله تعالى» فقد صيغت في هذا الموقع من القرآن على شكل «استعارة»، بينما نجد لها قد صيغت في مواقع أخرى من القرآن على شكل «رمز». والفارق بين الاستعارة والرمز - وهذا ما أوضحناه مكرراً - هو أن الاستعارة هي خلع صفة خاصّة بإحدى الظواهر، على ظاهرة أخرى مثل: خلع صفة (النور) الخاصّة بظاهرة فيزيقية على ظاهرة معنوية هي: مبادئ الله تعالى أو الإيمان أو الإسلام أو الخير... إلخ. وأمّا «الرمز» فهو جعل هذه الصفة لظاهرة (النور)، إشارة للظاهرة الأخرى (المبادئ، الإيمان... إلخ).

وما يعيننا من هذا، أن نلفت نظرك إلى أن الصورة التي نحدّثك عنها الآن (وهي نور الله تعالى) قد صيغت على شكل استعارة، حيث خلعت صفة (النور) على ظاهرة الإيمان أو الإسلام... إلخ. وحيث تداخلت هذه الاستعارة مع استعارة أوسع منها حجماً، وهي: محاولة الكفار إطفاء النور. أي: نحن الآن أمام استعارة داخل استعارة، استعارة كبيرة

تضمّ داخلها استعارة أخرى: استعارة كبيرة هي: محاولة إطفاء نور الله تعالى، واستعارة داخلها هي: نور الله تعالى. أما وقد حدّثناك عن الاستعارة الضمنية (نور الله تعالى)، حينئذٍ يجدر بنا أنْ نحدّثك بشيء من التفصيل عن الاستعارة الكبيرة، وهي: محاولة الكفّار إطفاء نور الله تعالى بأفواههم، وفشلهم في ذلك بطبيعة الحال. فما هي السمات الفنية لمثل هذه الاستعارة الكبيرة؟

إنّ محاولة إطفاء نور الله تعالى بالأفواه، تظلّ من الاستعارات المصحوبة بمزيد من الإمتاع الفنيّ. فمن التجارب اليومية التي نحيها جميعاً ما نلاحظه من الممارسة العادية لإطفاء بعض النار، كالشعلة الصغيرة لعود الكبريت مثلاً، حيث يمكن إطفائها من خلال النفخ بواسطة الفم. لكن لو اتّسع حجم الشعلة قليلاً، حتّى لو كان بمقدار ما يُوقد عليه القدر مثلاً لما أمكن لنفخة الفم أن تطفئ تلكم الشعلة ذات الحجم الصغير. وهذا كلّهُ إذا افترضنا أنّ عملية النفخ توجّه إلى الشعلة. أمّا مع افتراضنا بأنّ النفخ يتّجه إلى النور فأمر لا يمكن تصوّره، نظراً لعدم إمكانية الإطفاء أساساً لحزمة (نور) بقدر ما يمكن ذلك لشعلة نار.

والآن: إذا وضعنا هاتين الحقيقتين في حسابنا، أي: إنّ إطفاء الشعلة من خلال نفخ الفم لا يتمّ إلّا إذا كانت الشعلة صغيرة الحجم، وإنّ (النور) - على عكس الشعلة - لا يمكن إطفاءه البتّة من خلال نفخ الفم. إذا وضعنا هاتين الحقيقتين في حسابنا، عندئذٍ يمكننا أن نتبيّن مدى الأسرار الفنيّة المدهشة والممتعة لهذه الاستعارة. إنّ الكفّار يحاولون الوقوف أمام الرسالة الإسلامية. هذه الحقيقة يعترّض النصّ القرآني الكريم أن ينقلها إلى الآخرين. إنّهُ يستهدف لفت انظارنا إلى المحاولات اليائسة للكفّار في القضاء على رسالة الإسلام. لكن: كيف تمّت الصياغة الفنيّة لهذا الموضوع أن يشير إلى أنّ النصّ قد اتّجه إلى استعارةٍ مذهلة، مكتنزة بالدلالات الضخمة، استعارة الإطفاء للنور من خلال الفم، استعارة الإطفاء للنور وليس للشعلة. ثمّ استعارة الإطفاء لنور الله تعالى، وليس للنور مطلقاً. وأظنّك تذكر جيّداً بأننا قلنا بأنّ النصّ القرآني الكريم قد استخدم عبارة (النور) على مستويين من الصياغة، أحدهما: صياغة العبارة على نحو (الرمز)، والآخر:

صياغتها على نحو الاستعارة. فمن جملة استخدامه للرمز قوله تعالى (يخرجهم من الظلمات إلى النور)، وأما من جملة استخدام الاستعارة، فقوله تعالى (يريدون أن يطفئوا نور الله بأفواههم)، فهنا قد استخدم النصّ القرآني الكريم، هذه العبارة على نحو استعاري حيث أضافها إلى الله تعالى، أي أنه تعالى قال (نور الله) ولم يقل (النور). فلو استخدمها على نحو الرمز، في هذا الموقع من السورة لما كان لهذا الاستخدام تأثيره الفني، لأنّ النور وحده لا يرمز إلّا إلى دلالة عامة هي الإسلام أو الإيمان أو الخير... إلخ، لكن عندما يضيف النور إلى الله تعالى حينئذٍ يكتسب هذا النور دلالة أخرى، بصفة أن الله تعالى وهو القادر والمهيمن مطلقاً لا يمكن لأية قوّة أن تقف أمام قدرته وهيمنته تعالى. لذلك، نتحسس مدى أهمية هذه الاستعارة التي أضافت عبارة (النور) إلى الله تعالى بدلاً من جعل العبارة مجرد (رمز)، حتّى تجعل المتلقّي يتحسس مدى تفاهة عجز الكفّار في محاولتهم إطفاء نور الله تعالى بأفواههم. فالكفّار لا يملكون القدرة على إطفاء شعلة لو كان كبيرة الحجم، فكيف تكون لهم القدرة على إطفاء النور؟ ثمّ الكفّار لا يملكون القدرة على إطفاء مطلق النور، فكيف لهم القدرة على إطفاء نور الله تعالى؟ ثمّ إنّ الكفّار، وهم لا يملكون أية قدرة على ممارسة الإطفاء حتّى من خلال اعتمادهم على أضخم الأدوات التي تُستخدم في عملية الإطفاء، فكيف إذا كان أداتهم في الإطفاء هي عملية النفخ بالأفواه؟ هل أنّ الشخص يستطيع بنفخة فمه أن يطفئ حتّى الشرارة الكبيرة، فضلاً عن النور، فضلاً عن نور الله تعالى.

إنّ المتلقّي لمدعو إلى أن يستحضر في ذهنه هذه الصورة الفنيّة المذهلة. الصورة المصحوبة بعنصر «السخرية»، الصورة المصحوبة بالسخرية في أشدّ مستوياتها التي لا تدع للكافر حتّى أبسط ما يمكن تصوّره من الأهميّة أو القيمة في محاولاتها التافهة، والبائسة، والمزرية، والمثيرة للإشفاق عليه.

إنّك لو استحضرت في -ذهنك على سبيل المثال- صورة أحد الأشخاص وهو يقف أمام النور، نور الشمس أو القمر، ثمّ ينفخ بفمه في الأثير، موجهاً ذلك إلى النور المشار إليه، ترى: ما هي الانطباعات التي يتركها مثل هذا الشخص في ذهنك؟ لا شكّ، أنّك تقف

ساخرًا كلّ السخرية من محاولته المذكورة، إنك لا تتهمه في سلامة جهازه العقلي، ولكنك تتهمه في تجربته العقلية، تتهمه في مدى الهزال الفكري الذي يصدر عنه، تتهمه في مدى التفاهة والجدب والعطل الذهني الذي يطبع سلوكه. إذن: أهميّة هذه الاستعارة «يريدون أن يطفئوا نور الله بأفواههم» تطلّ من الضخامة و من الإمتاع بمكان كبير، نظراً للأسرار التي ألمنا ببعض منها.

و يمكنك أن تتبيّن مزيداً من الأهميّة الفنيّة لها حينما تتّجه إلى التعقيب الذي قدّمه النصّ القرآني الكريم على الصورة المذكورة، ونعني به قوله تعالى (و يأبى الله إلا أن يتمّ نوره ولو كره الكافرون). فهذا التعقيب يتضمّن نفس الاستعارة (نور الله تعالى)، لكن، من خلال أداة أخرى غير عنصر السخرية، بل عنصر (القهر)، أي: القهر النفسي للكفار. فالنصّ بعد أن سخر من الكافرين في محاولاتهم البائسة لإطفاء نور الله تعالى، تقدّم إليهم بصفعة ماحقة، بإجابة قاهرة، تزيد من شدائدهم النفسية، بإجابة تقول لهم: إنّ الله تعالى يأبى إلا أن يتمّ نوره ولو كره الكافرون. و من الواضح، أنّ السخرية من الكافر أولاً تعرّضه لشدة ذات درجة خاصّة، فإذا اتبعها النصّ القرآني بعملية (القهر) التي تعني الجديّة في معاقبته، حينئذٍ فإنّ الشدة النفسية تبلغ درجتها القصوى لدى الكافر بحيث تدعه متمزّقاً، مؤثراً، منشطاً لا قرار له.

و هكذا نجد، كيف أنّ الصورة الاستعارية المتقدّمة قد انطوت على الأسرار الفنيّة المذهلة، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِن كَثِيرًا مِّنَ الْأَحْبَارِ وَالرَّهْبَانِ لِيَأْكُلُوا أَمْوَالِ النَّاسِ بِالْبَاطِلِ وَيَصُدُّونَ عَن سَبِيلِ اللَّهِ وَالَّذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ وَالْفِضَّةَ وَلَا يَنْفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَبَشِّرْهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ * يَوْمَ يُحْمَىٰ عَلَيْهَا فِي نَارِ جَهَنَّمَ فَيُكْوَىٰ بِهَا جِبَاهُهُمْ وَجُنُوبُهُمْ وَظُهُورُهُمْ هَذَا مَا كَنَزْتُمْ لِأَنفُسِكُمْ فَذُوقُوا مَا كُنْتُمْ تَكْنِزُونَ﴾^١

النصّ المذكور يتضمّن جملة صور فنيّة هي: أكل الأموال، التبشير بالعذاب، تذوّق

الكنز. وهي صورة استعارية سبق أن حدثناك عن أمثلتها، مضافاً إلى صورةٍ خاصّة هي قوله تعالى (يوم يحمى عليها في نار جهنم فتكوى بها جباههم وجنوبهم وظهورهم) حيث تجسّد هذه الصورة نمطاً خاصاً من الصورة التي تتأرجح بين كونها صوراً مجازية أو حقيقية أو كليهما، على نحو ما نبدأ توضيحه الآن.

إنّ النصّ يحدثنا عن الكازنين للذهب و الفضة و مطلق الأموال التي لا تُزكى ولا تُخمس ولا تُنفق في سبيل الله تعالى. هذه الأموال (الذهب و الفضة بخاصّة، بصفتها معدناً) قد رسمها النصّ القرآني الكريم وفق صياغة خاصّة، هي: الإحماء عليها في نار جهنم لتكوى بها جباه و جنوب و ظهور الكافرين.

إنّ ما نستهدف توضيحه هنا، هو: ملاحظة هذه الصورة الحسيّة لعملية (الإحماء) للكنوز، و عملية (الكيّ) بها، ثمّ تخصيص الكي بكلّ من الجبهة و الجنب و الظهر.

و السؤال هو: هل أنّ هذه العمليات الحسيّة «الإحماء و الكيّ و الجوارح» هي استعارات و رموز و نحوها، أم هي عمليات واقعية؟ إنّ كلّاً من الاحتمالين يرد على الذهن دون أدنى شك. ولعلّ جمالية هذه الصورة تكمن - في أحد أسرارها الفنية - في أنّها ذات إمكانات إيحائية تتسع لأكثر من استخلاصٍ و تذوّق.

إنّ الذهب و الفضة ينتسبان إلى المعدن - كما هو واضح - و هو يخضع أساساً لعمليات الإحماء و الانصهار... إلخ. و عندما يُنقل النصّ القرآني الكريم تجربةً أو عملية صناعية بحثة إلى صعيد السلوك الاجتماعي من جانب و يحوّلها إلى تصنيع آخر من جانب ثانٍ، من خلال الجزء الأخرى الذي ينتظر كثيراً من الأبحار و الرهبان، عندئذٍ نكون أمام صياغة فنيّة فائقة الإثارة و الدهشة، كيف ذلك؟ إنّ كثيراً من الأبحار و الرهبان، و مطلق من يأكلون أموال الناس بالباطل و يكتنزونها، يجمعون الذهب و الفضة و يدخرونها بدلاً من إنفاقها في سبيل الله تعالى. هؤلاء الذين يكتنزون هذا المعدن، المعدن الذي يخضع لدى المعنيين بشؤون استخراج و صوغه إلى عمليات متنوعة (و في مقدّمها إحماء المعدن و تذويبه)، هؤلاء الذين يكتنزون ذلك المعدن، متمثلاً في عمليتي الذهب و الفضة، ما ذا ينتظرهم في اليوم الآخر؟ هذه العملات التي اكتنوزوها، تنتظرهم في

ذلك اليوم .. إنها، بصفتها معدناً، سيوقد عليها في نار جهنم.

و هذا الإيقاد أو الإحماء ليس من أجل تذويبها و صوغها، بل من أجل استخدامها في عمليات خاصة، هي : أن تُكوى بها جباه و جنوب و ظهور أولئك الذين كنزوها. ترى : كم نجد مثل هذا النقل الفني لظاهرة الذهب و الفضة من وظائفهما الصناعية و التبادلية و الإدخارية (أي : الاقتصادية) إلى وظيفة (جزائية) ؟ . كم يتحسس المتلقي بجمالية هذه النقلة الفنية لعملية اكتناز الذهب و الفضة أو الأموال مطلقاً ؟

ثم : كم يتحسس المتلقي بجمالية الصلة بين جمع المال الذي يدخره المكتنز لإشباع حاجاته الدنيوية، غير المشروعة بطبيعة الحال، و بين مباغتته بجزاء هو انقلاب الإشباع إلى إيلا م لا حدود لتصور درجته، إلى إيلا م هو : كيّ بدنه بالمال الذي كنزه. ثم : كم يتحسس المتلقي بمزيد من الجمالية حينما يتأمل عملية (الكيّ)، أنّها ليست مجرد عملية كيّ، بل هي كيّ لجهاه و جنوب و ظهور أولئك الذين كنزوا الذهب و الفضة. فالجهاه و الجنوب و الظهور هنا، تلفت نظر المتلقي، من حيث كونها شرائح بدنية قد انتخبها النصّ القرآني الكريم، إذ كان بمقدوره أن يكتفي بالقول مثلاً بأنّ الأموال المكتنزة - الذهب و الفضة - سوف تُكوى بها أجسامهم، ولكنّه أشار إلى جباههم و جنوبهم و ظهورهم. فما هو السرّ الفني وراء ذلك ؟

لنتأمل : أولاً النصوص المفسّرة.

يقول البعض : إنّ النصّ القرآني الكريم إنّما خصّ هذه الشرائح البدنية دون غيرها، نظراً لأنّها مجوّفة. و يقول آخرون : الجبهة محلّ الوسم، و الجنب محلّ الألم، و الظهر محلّ الحدّ. و يقول ثالث : الكانز للذهب و الفضة يقبض جبهته إذا سأله سائل، و يطوي عنه جنبه، و يولّيه ظهره.

و قال آخرون غير هذا و ذاك.

لكن، ما يعيننا هو أنّ هذا التفاوت في تحديد السرّ أو السبب الكامن وراء انتخاب النصّ القرآني الكريم لهذه الجوارح دون غيرها. هذا التفاوت يظلّ مفصلاً عن أهمية الانتخاب المذكور مادامنا نكرّر القول : بأنّ النصّ الفني تتضمّن جماليته بقدر ما يشعّ به

من الإيماءات المتنوعة.

إنَّ أياً من هذه الاستخلاصات يظلّ مقبولاً لدى المتلقّي، بل يمكنه - أي المتلقّي - أن يستخلص دلالاتٍ أُخرى، وهذه هي سمة الفنّ، كما كررنا، بيد أن بعض الاستخلاصات يصعب تقبّلها إذا أخذنا بنظر الاعتبار أن أيّ تفسير فنيّ - في حالة عدم وجود نصّ شرعيّ مفسّر بطبيعة الحال - ينبغي أن يكون تذكّره للنصّ مستنداً إلى السياق الذي ورد فيه النصّ، فمثلاً لقد استخلص البعض أن الجبهة هي محلّ السجود، وأن هؤلاء الكافرين للذهب والفضّة لم يؤدّوا هذه الممارسة بنحوها المطلوب، وأن الجنب يقابل القلب الذي لم يخلص في إيمانه، وإن الظهر هو محطّ الأوزار. إن أمثلة هذا الاستخلاص تظلّ مرفوضة دون أدنى شكّ، نظراً لعدم اتساقها مع طبيعة السياق الذي ورد النصّ فيه. فأولاً ليست ثمة علاقة بين السجود وبين كنز الأموال، ثم ليست ثمة علاقة بين القلب وبين كيّ الجنبيين اللذين يضمان عدّة جوارح، فضلاً عن عدم وجود علاقة بين ضعف المعتقد وبين تخصيص الجبهة بالسجود مثلاً، وفضلاً عن ضعف العلاقة بين كلٍّ من الجبهة والجنب أو السجود وضعف الإيمان، وبين كون الظهر حاملاً للأوزار. هذا يعني: أن بعض الاستخلاصات التي تصدر عن المفسّرين الذين يعتمدون التذوّق الفنيّ، تظلّ غير مقبولة أساساً، ومن ثمّ ينبغي ألاّ يستثمر المتلقّي مجرد إمكانية النصّ الإيحائي، ليستوحي ما لا يتناسب مع السياق.

و أياً كان الأمر، أن المتلقّي - وهو يواجه هذه الصورة الممتعة فنيّاً «يوم يحمى عليها في نار جهنم فتكوى بها جباههم وجنوبهم وظهورهم» يظلّ متأرجحاً بين جملة من الاستخلاصات التي أشرنا إلى معقوليتها، مضافاً إلى أن الإمتاع الذي يتحسسه، وهو يواجه تعليق النصّ على ما تقدّم بقوله تعالى (هذا ما كنزتم لأنفسكم، فذوقوا ما كنتم تكنزون). فهذا التعليق يجسّد «محاورة» تُستكمل بها الصورة من حيث إمكاناتها الإيحائية أيضاً. فالنصّ لم يوضّح ما إذا كان القائل لهذا الكلام (هذا ما كنزتم لأنفسكم فذوقوا ما كنتم تكنزون) هم خزنة جهنّم مثلاً، أم هو كلام عائد إلى النصّ القرآني الكريم نفسه، أم هو مجرد أحاسيس يترجمها النصّ إلى محاورة مثلاً بخاصّة أن النصّ لم يصدر

هذه المحاور بعبارة (قيل) أو (يقال لهم)... إلخ.

مما يجعل المتلقي متأرجحاً - كما هو طابع تلقيه للصورة المشار إليها بين جملة من الاحتمالات التي تزيد - دون أدنى شك من إثراء تجربته التذوقية للفن.

إذن: أمكننا أن نتبين جملةً من الأسرار الفنية للصورة المتقدمة (يوم يُحمى عليها في نار جهنم فتكوى بها جباههم وجنوبهم وظهورهم) وتجانسها مع عنصر (المحاورة)، مضافاً إلى أنّ المحاوره نفسها قد اعتمدت عنصر الصورة الاستعارية، متمثلةً في قوله تعالى (فدوقوا ما كنتم تكنزون) حيث خلع طابع (الذوق) لطعام على ذوق الألم، وحيث جعل من عنصر (السخرية) من الكافرين، أداة تزيد عنصر الإمتاع الفني. وأولئك جميعاً تكشف عن مدى جمالية النصّ المتقدم، بالنحو الذي أوضحناه.

قال الله تعالى: ﴿أفمن أسس بنيانه على تقوى من الله ورضوان خيرٌ أم من أسس بنيانه على شفا جُرُفٍ هارٍ فانهار به في نار جهنم﴾ والله لا يهدي القوم الظالمين^١

الآية المتقدمة تتضمن صورة استعارية مكثفة، أي: صورةً كليّةً تضمّ داخلها مجموعة من الصور الجزئية التي يتوالد بعضها من الآخر، لتصبّ في صورة موحّدة. هذه الصورة تتحدّث عن بناء أحد المساجد، حيث يقول المفسرون: إنّ جماعة من المنافقين بنوا مسجداً إلى جانب المسجد المعروف (مسجد قبا) إضراراً بجماعة المؤمنين الذين اتخذوا المسجد الأخير مصلّى لهم بحضور رسول الله ﷺ. وكان الهدف من بناء المنافقين للمسجد الجديد هو أن يعتزلوا جماعةً محمّداً صلى الله عليه وآله وأن يفرقوا كلمة المسلمين. الآية المباركة تتحدّث عن بناء هذا المسجد من قبل المنافقين، فيما تفضح بذلك، أهداف المنحرفين وما يترتب على سلوكهم من الجزاءات الأخروية.

الملفت للنظر هنا، أنّ النصّ القرآني الكريم قد اتخذ من بناء المسجد نفسه عنصراً (استعارياً)، أي: أنّ عملية (البناء للمسجد) قد جعلها النصّ مادّةً فنيّةً ليصوغ من خلالها

صورة استعارية، ممّا يزيد من عنصر الإمتاع الفني فيها. فالمادّة الاستعارية هي (البناء)، حيث استثمر النصّ القرآني الكريم (بناء المسجد) من قبل المنحرفين، ليحدّثنا عن (البناء المادي) وعلاقته بـ(البناء الروحي أو العبادي)، جاعلاً من البناء نفسه - كما قلنا - مادّة استعارية ذات إمتاع فنيّ كبير. وهو أمر نبغي أن نحدّثك عنه بشيء من الوضوح والتفصيل.

من الواضح، أنّ الصورة الفنيّة، سواءً أكانت استعارة أو تشبيهاً أو رمزاً... إلخ، إنما تقوم أساساً على وجود علاقة بين طرفين متماثلين أو متضادّين. وفي الاستعارة التي نحدّثك عنها نواجه طرفين متضادّين هما: التقوى والانحراف. فقوله تعالى (أَفَمَنْ أَسَّسَ بِنِيَانِهِ عَلَى تَقْوَى مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٍ خَيْرٍ) يعني أنّ النصّ يتساءل: هل أنّ من يؤسّس مسجداً على أساس من تقوى الله تعالى هو الأفضل؟ يقارن بين ما هو مضادّ للتقوى، ونعني به الانحراف قائلاً: (أم من أسّس بنيانه على شفاعرف هار). إلّا أنّك تلاحظ أنّ هذا الطرف المضادّ لا يشير إلى مفهوم الانحراف، أي لم يذكر لنا عبارة بهذا المعنى قبل عبارة (الفسق) أو (الظلم) أو (المعصية) وما إليها من العبارات التي تقف مقابلاً لعبارة (التقوى)، بل تجد أنّ النصّ يقدّم لنا هذا الطرف من الاستعارة بمفهوم آخر هو البناء الذي يقوم على أساس غير متماسك هو (شفاجرف هار)، أي: على مادة متآكلة هي الجهة من النهر والوادي الذي قد تآكل أحد جوانبه. فالمتلقّي يتوقع مثلاً بأن تقوم المقارنة بين شيئين يتجانسان في مادتهما، كالتجانس بين عبارة (التقوى) وعبارة (الفجور) التي تضادها، كما ورد مثل هذين التعبيرين في قوله تعالى (فألهما فجورها و تقواها). أو تقوم المقارنة بين مفهومين متجانسين في صياغتهما، مثل التجانس بين صورة فنيّة تقول: إنّّ البنيان القائم على أساس مكين خير من البنيان القائم على أساس واهٍ. وبكلمة أخرى: إنّنا نتوقّع إحدى صياغتين، إمّا أن يقال مثلاً: هل أنّ البنيان القائم على التقوى خير أم البنيان القائم على الفجور؟ أو أنّ يقال: هل أنّ البنيان القائم على التماسك خير أم البنيان القائم على التراخي؟ ففي النصّ الذي ورد نواجه مادّتين متجانستين هما: الفجور والتقوى، من حيث كونهما مصطلحين نفسيين متضادّين، وفي الصورة الأخرى نواجه مادّتين

متجانستين أيضاً، لكن من حيث كونهما مصطلحين ماديين هما الأساس الصلب أو الرخو في البناء.

هذا كله فيما يرتبط بما هو مألوف من صياغة الصور بعامة. غير أن الذي نواجهه في الصورة التي نحدثك عنها، هو أن النصّ قد استخدم في الصورة الأولى ظاهرة نفسية أو عبادية هي (التقوى)، بينما استخدم في الصورة الثانية ظاهرة مادية هي «البناء الواهي»، فكأنّه قال (أيّهما أفضل هل هو التقوى أم البناء الواهي؟)، في حين أن المتلقّي يتوقع سؤالاً هو (أيّهما أفضل، هل هو التقوى أم الفجور؟)، ولكنّ النصّ - كما لاحظت - قد استخدم بدلاً من عبارة (الفجور)، استخدم عنصراً صورياً هو (شفاجرف هار)، وبهذا النمط من الاستخدام يكون النصّ القرآني الكريم قد ارتكن إلى صياغة خاصة يقتزن بجملة من الخصائص الفنيّة، منها: ١ - عنصر (التعادل)، بمعنى أن النصّ بدلاً من أن يذكر لنا عبارة مباشرة هي (الفجور)، ذكر لنا بدلاً منها عبارة صورية هي (البناء الواهي).

٢ - عنصر "التداخل": بمعنى أن النصّ القرآني الكريم، جعل الاستعارة الجديدة (شفاجرف هار)، داخلة ضمن الاستعارة الأكبر حجماً منها، وهي: البنيان القائم على أساس من الفجور، فنكون بذلك أمام استعارة داخل استعارة أخرى.

٣ - التنويع: بمعنى أن النصّ قد استخدم نمطين من الصياغة لظاهرة واحدة هي: البنيان، فجعل أحد طرفيها مادياً والآخر معنوياً.

٤ - الكشف: بمعنى أن النصّ ترك للمتلقّي أن يكشف بنفسه الدلالة الاستعارية، أي: جعل المتلقّي يستخلص من قوله تعالى «شفاجرف هار» أن المقصود منه هو (الفجور) بقرينة ما يقابله وهو (التقوى).

لكن، خارجاً عن هذه الخصائص، يعيننا أن نشير أولاً إلى الأهميّة الفنيّة لهذه الاستعارة (شفاجرف هار) ونشير ثانياً إلى ما تتضمنه من قيم جمالية من خلال السياق العام الذي وردت فيه.

لنحدثك أولاً عن المفردات الثلاث للاستعارة المذكورة. (شفاجرف هار)، وهو سقوطه، أي البناء، فيكون المعنى العام لهذه العبارة هو: قيام البناء على حدّ هو جانب النهر

أو الوادي الذي تأكل بسبب من الماء، فهو ساقط من حيث كونه أساساً للبناء.

وإذا أمنت النظر بدقة في هذا المرائي الطبيعي لحافة الوادي أو شاطئ النهر، أمكنك أن تصوّر أولاً شاطئاً قد تأكل ترابه فهو رخو، وأن تتصوّر ثانياً مجاورة هذا التراب أو الطين لحيّز فارغ. حينئذٍ يمكنك أن تتصوّر ثالثاً إمكانية أن تقوم عملية بناء على هذا الشاطئ المتآكل تراباً والمجاور للماء أو الفراغ. ترى: هل يمكن قيام مثل هذا البناء؟ من الممكن قيام مثل هذا البناء إذا تصوّرنا إمكانية رصف الآجر بصورة مؤقتة على قاع الشاطئ المتآكل، إلا أن مثل هذا البناء لا يستمر إلا لساعات أو أيام محدودة فحسب، وحينئذٍ لابد من أن يسقط مثل هذا البناء، فضلاً عن كونه يظلّ مثاراً للسخرية من قبل الآخرين، حيث يكشف عن كون صاحب البناء معطلّ الذهن لا يملك جهازاً إدراكياً سليماً. و الآن، حينما ننقل هذه الحقيقة الطبيعية إلى سلوك المنحرفين و نقارن بينها وبين بنائهم المسجد الذي استهدفوا منه إيذاء المؤمنين و تمزيق وحدتهم، ثم نقارن بين بناء هذا المسجد الذي يقوم على أساس انحرافي و بين مسجد قبا الذي يقوم على أساس تقوائي، حيث إنّ الهدف من الصلاة فيه هو ممارسة العمل العبادي، حينئذٍ يمكننا أن نتبين السرّ الفنيّ القائم على المقارنة بين المسجدين اللذين عرض لهما النصّ من خلال الاستعارة المشار إليها، بالنحو الذي سنحدّثك عن تفصيلاتها.

لقد أوضحنا جانباً من الأسرار الفنيّة للاستعارة التي خلعت على سلوك المنافقين في بنائهم المسجد صفة البنيان الذي يقوم (على شفا جرف هار)، أمّا الآن فنحدّثك عن جوانب أخرى من الأسرار الفنيّة لهذه الاستعارة الممتعة.

لقد سبق أن قلنا: إنّ المتلقّي قد يتوقّع بأن تتجانس هذه الاستعارة (على شفا جرف هار) مع الاستعارة المقابلة لها (أفمن أسّس بنيانه على تقوى من الله و رضوان خير) أي بأن يتقابل البنيان القائم على التقوى مع البنيان القائم على الفجور، إلا أن النصّ قد استخدم عنصراً صورياً حسيّاً للفجور هو (قيام البنيان على جانب متآكل من الشاطئ)، بينما لم يستخدم مثل هذا العنصر في البنيان القائم على التقوى، حيث كان من الممكن أن يستعير للتقوى عنصراً حسيّاً أيضاً بأن يقول مثلاً: أفمن أسّس بنيانه على حجارة صلبة أو

أساس مكين، خيرٌ أم من أسَّس بنيانه على شفاعرف هار؟

في تصوُّرنا - من زاوية التذوق الفني الصرف - إنَّ كلاً من عبارة (التقوى) و(الرضوان) في قوله تعالى (أَقَمْنِ أُسْ بُنْيَانَهُ عَلَى تَقْوَى مِنْ اللَّهِ وَرِضْوَانٍ) يفرض ضرورته في هذه الاستعارة، لماذا؟ أولاً، إنَّ السياق الموضوعي الذي وردت هذه الاستعارة من خلاله، قد عرض لمفهوم التقوى حينما قالت الآية التي سبقت هذه الاستعارة، ما يلي: (لا تقم فيه أبداً)، والخطاب موجّه إلى النبي ﷺ حيث كان يصلي في مسجد قبا، وحيث أراد المنافقون أن يصلي في مسجدهم ﴿لَمَسْجِدُ أُسِّسَ عَلَى التَّقْوَى مِنْ أَوَّلِ يَوْمٍ أَحَقُّ أَنْ تَقُومَ فِيهِ فِيهِ رِجَالٌ يُحِبُّونَ أَنْ يَتَطَهَّرُوا وَاللَّهُ يُحِبُّ الْمُطَهَّرِينَ﴾^١. فأنت تلاحظ بأنَّ هذه الآية الكريمة تطالب النبي ﷺ بالأيذهب أبداً إلى مسجد المنافقين، بل أوضح له بأنَّ مسجد قبا الذي أسَّس على التقوى من أول يوم أحقَّ بأن يقوم فيه، حيث إنَّ أصحاب المسجد المذكور أناس متطهرون، على العكس من المنافقين الذين وصفهم الله تعالى بسمات الفجور، من كفر، وتفریق بين المؤمنين، واتخاذ المسجد ضراراً... إلخ، حيث قالت الآية الكريمة (و الذين اتخذوا مسجداً ضراراً وكفراً وتفريقاً بين المؤمنين وإرصاداً لمن حارب الله ورسوله من قبل...) وهذا يعني أن النص القرآني الكريم حينما أشار في الآية السابقة إلى أن مسجد قبا، أو مسجد النبي ﷺ (مسجد أسَّس على التقوى من أول يوم).

إنَّما تستدعي مثل هذه الإشارة إلى (التقوى) بأن تتكرّر ذاتها في الآية التي نتحدّث عنها (أَقَمْنِ أُسْ بُنْيَانَهُ عَلَى تَقْوَى مِنْ اللَّهِ وَرِضْوَانٍ خَيْرٌ أَمِنْ أُسْ بُنْيَانَهُ عَلَى شَفَا جَرْفٍ هَارٍ) ولذلك جاءت العبارة مباشرة لم تتوكأ على صورة حسية، على العكس من الاستعارة التي قابلتها وهي تأسيس البناء - بالنسبة إلى مسجد المنافقين - على شفاعرف هار. فهذه الاستعارة الأخيرة قد فرضت جماليّتها هنا من خلال كونها قد جاءت لتقابل بين بنيان يقوم على التقوى وبين بنيان يقوم على المعصية، وربّما أنَّ المتلقّي قد تهياً ذهنياً لأن يدرك بوضوح، طبيعة الفارق بين بناء المسجد القائم على

التقوى و بناء المسجد القائم على المعصية، حينئذٍ فإنَّ النصَّ قد اتجه إلى تقديم صورة أخرى توضَّح طبيعة الفارق بين البناءين من حيث النتائج المترتبة عليهما، وليس من حيث الأسباب أو الدوافع للبناء فحسب، وبالفعل، نجد أنَّ النصَّ القرآني الكريم قد ركَّز على هذا الجانب، فاتَّجه إلى تقديم صورة حسّية يخبرها كلُّ واحدٍ هنا، وهي : النتائج المترتبة على بنيان المسجد بهدف الإضرار، والتفريق...إلخ.

هذه الصورة هي قيام البناء على أساس واه وهو قيامه على جانب متآكل من الشاطئ، حيث إنَّ مثل هذا البناء لا يمكن أن يظلَّ ثابتاً بل ينهار سريعاً. ومعنى انهياره سريعاً هو إحباط العمل واستتباعه - من ثمَّ - جزاءً أخروياً هو نار جهنم. وهذا ما تكفّلت به صورة استعارية جديدة هي قوله تعالى (فانهار به في نار جهنم والله لا يهدي القوم الظالمين). إنَّ هذه الصورة الجديدة تتطلَّب شيئاً من التفصيل لأسرارها الفنيّة، وهذا ما نحاول لأن نعرضه الآن.

قبل أن نحدّثك عن هذه الصورة الاستعارية، يجدر بك أن تعيد قراءة تلك للآية الكريمة : (أمن أسس بنيانه على تقوى من الله و رضوان خير أم من أسس بنيانه على شفا جرف هار فانهار به في نار جهنم) لاحظ صورة (فانهار به في نار جهنم). فالأصوات الثلاثة (الهاء والألف والراء) قد تكررت في العبارتين (هار) و (فانهار)، وجمالية التكرار تتمثّل في بنية العبارتين اللتين تشيران إلى معنى واحدٍ هو (السقوط)، ولكن كلّ واحدةٍ منهما قد اتخذت صيغة خاصّة تتناسب مع السياق. فأنت تلاحظ بأنَّ الاستعارة الأولى قد جاءت بصيغة (هار) لتشير إلى دلالة (ساقط) اتساقاً مع صفة البنيان.

أمّا الاستعارة الجديدة (فانهار) به، فتشير إلى دلالة (فسقط به)، اتساقاً مع الموقف الجديد، وهو : أنَّ البنيان المشار إليه - وهو بناء ساقط - سوف يسقط بصاحبه في نار جهنم. والآن : لتجاوز هذه السمة الإيقاعية، أي : التجانس بين عبارة «هار» و «فانهار»، إلى السمة الصورية أي : عبارة «فانهار به في نار جهنم». إذا تجاوزنا هذا الجانب، نجد أنَّ هذه الصورة (فانهار به في نار جهنم). هي امتداد للصورة السابقة (على شفا جرف هار) من حيث العلاقة بين البنيان الساقط وبين إسقاط صاحبه في نار جهنم، كيف ذلك ؟

لنحدّثك عن ذلك، من خلال التحليل السريع للصورة المشار إليها.

إنّ الصورة لكأنّها تريد أن تقول: إنّ هذا البنيان للمسجد الذي أسّسه المنافقون، وهو بنيان واهٍ لكنّه يقوم على أساس واهٍ، هو قيامه على الجانب المتآكل من الشاطئ، إنّ هذا البنيان الواهي أو الساقط سوف يسقط بصاحبه في نار جهنم. لاحظ، أنّ جمالية وإمتاع هذه الصورة لا حدود لهما. فالتبيان الواهي معرّض للسقوط. وهذا في تجربة الحياة الدنيا. ولكنّ النصّ يستهدف لفت النظر إلى سقوطه أخروياً، فماذا صنع؟

لقد أسقط هذا البناء أخروياً، بيد أنّ سقوط نفس البناء لا يحمل دلالة الآ من خلال صاحب البناء نفسه، فالسقوط هو لصاحب البناء كما هو واضح، لذلك اتجه النصّ إلى صياغةٍ ممتعةٍ كلّ الإمتاع حينما جعل البناء الواهي سبباً لإسقاط صاحبه في نار جهنم لكنّ النصّ، لم يضع هذه الحقيقة بنحوها المباشر، بل بنحوها الصوري الممتع، ألا وهو: أنّ البناء الواهي الذي بناه المنافق في الدنيا قد انهار بصاحبه في نار جهنم، أي: جعل سقوط البناء - ليس في الحياة الدنيا - بل في الآخرة، جعل سقوط البناء في الآخرة، وذلك من خلال استحضارنا في الذهن صورة المنافق وهو يسكن في البنيان الذي بناه أو يقف إلى جانبه، وإذا بالبناء يجرف صاحبه معه ويسقط به في نار جهنم.

إنّ المتلقّي مدعوّ من جديد إلى تأمل هذه الصورة الممتعة كلّ الإمتاع، حتّى يلحظ - من جانب - مدى جماليتها معنوياً، وحتى يلحظ - من جانب آخر - مدى جمالية العلاقة بينها وبين البنيان الذي بناه المنافق دنيوياً وانعكس عليه أخروياً. وحتّى يلحظ - من جانبٍ ثالث - مدى التجانس الصوتي أو الإيقاعي بين الصورتين، صورة البناء دنيوياً وانعكاساته أخروياً، وحتّى يلحظ - من جانب رابع - مدى الرابط بين هذه الصورة وما سبقتها من الآيات الكريمة التي أشارت إلى مفهومات الكفر والضلال والتفريق، ونحوها من السمات التي تتجانس مع الصورة الأخيرة، بالنحو الذي فصلنا الحديث عنه.

قال تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ اشْتَرَىٰ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُمْ بِأَنَّهُمْ لَهَمُ الْجَنَّةِ يِقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَيَقْتُلُونَ وَيُقْتَلُونَ وَعْدًا عَلَيْهِ حَقًّا فِي التَّوْرَةِ وَالْإِنْجِيلِ وَالْقُرْآنِ وَمِنْ

أوفى بعهد من الله فاستبشروا ببيعكم الذي بايعتم به وذلك هو الفوز العظيم^١

الصورة الفنيّة التي تناولها في هذه الآية، هي: الاستعارة المتمثّلة في عملية الاشتراء والبيع. وبالرغم من أننا سبق أن حدّثناك عن أمثلة هذه الاستعارة، إلّا أنّ الجديد في هذه الاستعارة التي نعرض لها الآن، هو أنّها قد فصّلت الحديث عن طرفي المعاملة (المشتري والبائع)، وذكرت مفردات التعامل لكلّ منهما بنحوٍ لافتٍ كلّ اللفت للنظر.

أمّا المعاملة ذاتها، فهي: الجهاد في سبيل الله تعالى. وقد فصّلت الآية الكريمة مفردات هذه المعاملة، أو بالأحرى، فصّلت الحديث عن عملية الاشتراء والبيع ليس لسلعةٍ ماديّة، بل لخدمة عبادية هي أنّ المؤمنين يمارسون عملية جهادٍ أولاً، ثمّ يقتلون الأعداء أو يُقتلون. يضاف لذلك، أنّ «الأموال» أيضاً تدخل في هذه العملية. بمعنى أنّ كلّاً من النفس والمال، أو أنّ كلّاً من المجاهدة بالبدن والمال هو مادة التعامل.

هذه التفصيلات للمعاملة المشار إليها تحمل أهميّةً فنيّةً كبيرة، نظراً لكونها ترتبط بعملية اشتراء وبيع يقوم بها طرفان، أحدهما هو (الله) تعالى، وهو المشتري، والآخر المجاهد، وهو البائع. بيد أنّ الأهمّ من ذلك هو أنّ النصّ القرآني الكريم أو الاستعارة قد خلعت على هذه المعاملة سماتٍ خاصّةً ينبغي أن تقف عندها ولو عابراً.

لقد ذكر النصّ القرآني الكريم بأنّ (الجنة) هي (الثمن) الذي يدفعه الله تعالى إلى المجاهد. والملاحظ - في مواقع قرآنية أخرى - أنّ الثمن يُشار إليه حيناً بعبارة غير مباشرة. أمّا هنا فإنّ العبارة المباشرة تذكر بوضوح، ونعني بها: العبارة المشيرة إلى (الجنة)، كما أنّ العبارات غير المباشرة قد ذكرها النصّ في ختام الآية بقوله تعالى (وذلك هو الفوز العظيم).

ومن الواضح، أنّ النصّ حينما يكرّر إحدى الدلالات بنحو مباشر حيناً وغير مباشر حيناً آخر، إنّما يكسب هذا الجانب خطورة وأهميّة تتناسب مع أهميّة الجهاد من جانب، وأهميّة الثمن من جانب آخر، بل إنّ الثمن يظلّ هو الجانب الأشدّ خطورة بطبيعة الحال،

النصّ المتقدّم يتضمّن جملة من الاستعارات مثل : (كاد يزيع قلوب فريق منهم) و(ضاقت عليهم الأرض بما رحبت) و(ضاقت عليهم أنفسهم).

بيد أنّ ما نعتزم أن نحدّثك عنه هو : الاستعارتان الأخيرتان (ضاقت عليهم الأرض بما رحبت) و(ضاقت عليهم أنفسهم). وأظنّك تعلم بوضوح بأنّ هاتين الاستعارتين مألوفتان كلّ الألفة في تجارب الناس، حيث أنّ الأرض حينما تضيق على الإنسان، وحيث إنّ النفس حينما تضيق على صاحبها، حينئذٍ فإنّ المتلقّي يكتشف بسهولة بأنّ الاستعارة هنا هي مؤشّر إلى الشدّة النفسية. غير أنّ الأمر - في الآن ذاته - ينطوي على أسرار فنيّة كبيرة في خضمّ البساطة التي نلاحظها في الاستعارة المذكورة.

و لنقف بك أولاً عند الاستعارة الأولى (و ضاقت عليهم الأرض بما رحبت). الاستعارة تتحدّث عن جماعة تخلفوا - في معركة تبوك - عن الالتحاق بساحة المعركة، وندموا على ذلك، وعندما اعتذروا إلى النّبِيِّ ﷺ بعد عودته ﷺ أمر الناس ألاّ يكلموهم. وبالفعل، لقد هجرهم الناس - بما فيهم النسوة والصبيان - ممّا اضطرهم إلى أن يهربوا إلى رؤوس الجبال حيث اعتزل بعضهم الآخر، إلى أن تاب الله تعالى عليهم.

الشدّة النفسية التي تعرّض لها هؤلاء الجماعة لا يمكن أن يُقدّر درجتها أيّ ملاحظ، إلّا حينما يقف عند الاستعارة المذكورة (و ضاقت عليهم الأرض بما رحبت). إنّ أهمّ الدوافع أو الحاجات النفسية عند البشر هو الدافع أو الحاجة إلى التقدير الاجتماعي أو الحبّ، بل إنّ الكائن البشري يتميّز عن سواه بكونه (اجتماعياً) بالضرورة، حيث لا يمكن أن نتصوّر البتّة إمكانية أن يعيش الإنسان منعزلاً لا يتواصل مع الآخرين، فهو منذ أن يُولد على الأرض يفتقر إلى الآخرين في تنشئته و تغذيته و سائر حاجاته، فضلاً عن افتقاره إلى الآخرين في إقامة العلاقات العاطفية مع هذا الطرف أو ذاك. ولا شدّة يكابدها الإنسان أكبر من الشدّة المنبعثة من (النبد الاجتماعي)، فالشخصية المنبوذة اجتماعياً

تتمزّق و تنشط و تتوترّ إلى درجةٍ لا يمكن من خلالها أن تقوى على استمرارية الحياة. و تتضاعف الشدّة لدى الشخصية الإسلامية حينما تجد أنّ الله تعالى، و النّبّي ﷺ و المؤمنين جميعاً يهجرونها و ينبذونها، حينئذٍ نعرف بوضوح: لماذا لجأ هؤلاء الجماعة إلى رؤوس الجبال، و لماذا هجر بعضهم الآخر.

و لماذا ظلّوا يتضرّعون - كما تقول النصوص المفسّرة - ألياماً طوالاً إلى الله تعالى ليتوب عليهم. ثمّ نعرف بوضوح أيضاً، لماذا جاءت الاستعارة القائلة (و ضاقت عليهم الأرض بما رحبت) معبّرة بنحوٍ بالغ الدلالة عن درجة الشدّة النفسية التي كابدها هؤلاء الجماعة حينما نبذهم الله تعالى و النّبّي ﷺ، و المؤمنون.

إنّ (النّبد الاجتماعي) الذي يمزّق الشخصية كلّ ممزّق لا يتجانس التعبير عنه بالدقّة المطلوبة إلّا مع الاستعارة التي تقول: بأنّ الأرض - مع أنّها رحيبة تسع كلّ شيء - قد ضاقت على هؤلاء الجماعة. فالضيق هنا مزدوج، ضيق المكان، مضاقاً لضيق النفس. أمّا ضيق المكان، فلأنّ هؤلاء الجماعة ما أن يتجهوا إلى مكان حتّى تجدهم قد نُبذوا من قبل هذا الشخص أو ذاك، بما في ذلك نسوتهم و صبيانهم.

حينئذٍ: فأين المكان الذي يسعهم؟ أليس - إذن - يجيء التعبير بقوله تعالى (و ضاقت عليهم الأرض بما رحبت) تعبيراً حيّاً، راصداً بدقّة كلّ العمليات النفسية الممزّقة لأعماقهم؟ ألم تضق بهم الأرض فعلاً، مادامت الأمكنة كلّ الأمكنة ترفض استقبالهم؟ و يترتّب على ضيق المكان، ضيق النفس أيضاً مادام الأخير نتيجة للأوّل، وهذا ما يفسّر لنا الاستعارة الأخرى (و ضاقت عليهم أنفسهم).

و بهذا أمكننا أن نتبيّن بمزيد من الوضوح، جانباً من أسرار الاستعارة المشار إليها، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

سورة يونس

قال تعالى : ﴿إِنَّمَا مَثَلُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنْزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ مِمَّا يَأْكُلُ النَّاسُ وَالْأَنْعَامُ حَتَّى إِذَا أَخَذَتِ الْأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازِيدَتْ وَظَنَّ أَهْلُهَا أَنَّهُمْ قَادِرُونَ عَلَيْهَا أَتَاهَا أَمْرُنَا لَيْلًا أَوْ نَهَارًا فَجَعَلْنَاهَا حَصِيدًا كَأَنْ لَمْ تَغْنَبْ بِالْأَمْسِ كَذَلِكَ نَفْصِلُ الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ﴾^١

هذه الآية واحدة من الآيات الحافلة بكثافة العنصر الصوري فيها، أي أنها تحفل بمجموعة من الصور التشبيهية والتمثيلية والاستعارية المتداخلة فيما بينها بنحوٍ ممتع ومدهش... و...

إنَّها أولاً قد اعتمدت (المثل) أرضية لها، والمثل - كما مرَّ عليك في مواقع قرآنية سابقة - هو واحد من أنواع (التشبيه) الذي يعتمد هذه الأداة في صوغه. ويتميّز هذا النمط من التشبيه بكونه يتطلّب الاعتماد على تکرّر أداتِهِ (أي أداة التشبيه كالمثل أو الكاف) بحيث يرد في طرفي التشبيه (المشبه والمشبّه به)، ولعلّك على معرفة كاملة بأنَّ أداة التشبيه إنّما ترد في طرفٍ واحدٍ هو "المشبه به" كما لو شبّهت العلم بالنور مثلاً، فنأتي بأداة التشبيه (الكاف) فتقول (العلم كالنور). أمّا في التشبيه بأداة (المثل) فإنَّ هذه الأداة تتكرر في كلّ من المشبه والمشبّه به فتقول مثلاً (مثل العلم كمثل النور). إلّا أنَّ الملاحظ أنَّ النصَّ القرآني الكريم عندما يجعل الأداة (وهي المثل) في الطرف

الأوّل من الصورة (أي المشبّه)، نجده في بعض المواقع يضع في الطرف الآخر من الصورة، وهو المشبّه به، أداة تشبيهية أخرى هي «الكاف». وهذا ما تلحظه في الصورة التي نحدّثك عنها، حيث قال تعالى (إنّما مثل الحياة الدنيا، كماء أنزلناه من السماء)، فجعل الطرف الآخر من الصورة وهو (الماء المنزل من السماء) معتمداً أداة (الكاف) (كما أنزلناه...).

طبيعياً، ينبغي أن تضع في ذهنك أنّ (المثل) بعامةٍ، يأتي في النصوص القرآنية والحديثية بمعنى (النموذج)، فكأنّما يقول النصّ «إنّ نموذج الحياة الدنيا كماءٍ أنزل من السماء»، إلا أنّ النموذج نفسه هو في واقعه أداة غير تشبيهية عندما يرد في الطرف الأوّل من الصورة، ويصبح أداة تشبيهية في الطرف الآخر من الصورة، فعندما تقول (مثل العلم أو الإيمان هو مثل النور) إنّما تشبّه العلم بالنور، فيكون المثل أداة للتشبيه في عبارة (مثل النور)، ويكون بمعنى (النموذج) في عبارة (مثل العلم).

والمهم هو، أنّ النصّ حينما يستبدل عبارة المثل بالكاف، كما في قوله تعالى «كماءٍ أنزلناه من السماء»، إنّما يستهدف درجة من التأكيد على إبراز الشبه أقلّ من الدرجة التي نجدها في التشبيه بالمثل نظراً لوجود التفاوت بين المشبّه والمشبّه به، كما هو ملاحظ بالنسبة إلى تشبيه الحياة الدنيا بماء أنزل من السماء، فاختلط به نبات الأرض ممّا تأكل الناس والأنعام، حيث سنجد - كما نوضّح ذلك لاحقاً - بأنّ المشبّه به هنا، وهو المطر المختلط بالنبات الذي يتغذى عليه البشر والحيوان، لم يستهدف مجرد المقارنة بين الحياة الدنيا والمطر، بل يتعدّى ذلك إلى إبراز دلالات ثانوية ممّا يستتبع استخدام الأداة التي تتضمّن إبراز الشبه من جانب، والتفاوت بين الحياة الدنيا والمطر من جانب آخر، على نحو ما نبدأ بتوضيحه في الصورة التي نحن في صدد الحديث عنها.

من الواضح أنّ النصّ القرآني الكريم حينما يشبّه الحياة الدنيا بالمطر إنّما يستهدف لفت أنظارنا إلى زوالها وعدم خلودها، بيد أنّ انتخاب «المطر» دون سواه لا بدّ أن ينطوي على أسرار تتناسب مع حقيقة الحياة. طبيعياً، أنّ النصّ لم يشبّه الحياة بالمطر بنحو مطلق، بل شبّهها بالمطر الذي اختلط به نبات الأرض، أي المطر الذي يتسبّب في إنماء النبات.

ليس هذا فحسب، بل نجد أنّ النبات أيضاً قد ربطه النصّ بسمّةٍ خاصّةٍ هو النبات الذي يأكله الناس و الأنعام، فأنت تلاحظ هنا أنك أمام ظواهر متنوعة ذات سمات خاصّة، فهناك المطر بسمته النازلة من السماء (كماءٍ أنزلناه من السماء)، وهناك عملية اختلاطه بنبات الأرض، وهناك سمّة هذا النبات وهو الذي يأكله الناس و الأنعام. ترى: ما هي الأسرار الفنيّة لهذه الأوصاف المتنوعة؟

إنّ المطر ظاهرة إيجابية دون أدنى شكّ، و النبات ظاهرة إيجابية أيضاً. أمّا إيجابية المطر، فلأنّه يختلط بنبات الأرض أي يسبّب نموه، و أمّا إيجابية النبات، فلأنّه مادّة الأكل. لكن لماذا نجد أنّ الأنعام (وهي تمثّل أو تجسّد ثروة حيوانية ضخمة من حيث استخدامها طعاماً و ركوباً و لباساً و نحوها من الحاجات الضرورية) تظلّ متناسبة مع النبات الذي يفيد منه الناس في المأكل و الملبس و نحوها، بصفة أنّ الطعام هو الحاجة الملحة التي تتوقّف عليها حياة الإنسان، مضافاً إلى حياة الأنعام التي يفيد منها البشر في حاجاته، وفي مقدّماتها الطعام نفسه.

من هنا نلاحظ كيف أنّ النصّ قد انتخب ظاهرة النبات الذي يأكله الناس و الأنعام، بما ينطوي هذا الانتخاب من أسرار فنيّة مذهشة. أنّه أشار إلى ما يأكله الناس من النبات (وهو حاجة ملحة، أي الأكل)، و أشار إلى ما تأكله الأنعام (دون سواها من الحيوانات) نظراً لإفادة الإنسان منها، (و في مقدّماتها الأكل نفسه)، مضافاً إلى تجانس كلّ من النبات و الحيوان في ثرواتهم المتنوعة.

و الآن: لندع هذا الجانب، لنطرح سؤالاً آخر هو: ما هي الأسرار الفنيّة لانتخاب المطر المختلط بالنبات الذي يأكله الناس و الأنعام، وهي ظواهر إيجابية ذات عطاءٍ ضخم علماً بأنّ الحياة الدنيا التي شبهها النصّ بالنبات المشار إليه، إنّما جاءت في سياق الذمّ لها، و حينئذٍ يثار سؤال آخر: إذا كانت الحياة ذات طابع سلبي، فلماذا جاء تشبيهها بما يجسّد طابعاً إيجابياً، و هو عطاء المطر و النبات؟

إنّ الحياة بما تكتنفها من الحاجات تظلّ واحدة من أشدّ الدوافع البشرية إلحاحاً في تركيبة الإنسان فهي - من زاوية كونها دافعاً كبيراً - حينئذٍ تجسّد إمتاعاً لا حدود له،

ويكون تشبيهها بالمطر و النبات متجانساً مع الإمتاع المذكور، بيد أن الإنسان - وهو غافل عن الموت وما ينتظره من الحساب في اليوم الآخر - يظلّ منشداً إلى الحياة وكأنّها لا نهاية لها، ولذلك فإنّ تشبيهها بما هو زائل من النعيم الذي يخبره الإنسان، كالنبات الذي يواجهه يومياً أو فصلياً حيث يشاهد جفافه، مثل هذا التشبيه الحسي الذي نخبره في حياتنا اليومية يتداعى بالذهن إلى تجربة الحياة نفسها، حيث يذكر النصّ المتلقّي بمشابهة الحياة و النبات، و حينئذٍ سيعي واقع حياته و يتّجه إلى ممارسة ما ينتفع به عبادياً. إلا أنّ الملاحظ أنّ النصّ لم يشبه الحياة بالنبات، في حالة جفافه الطبيعي - كما هو يلاحظ في نصوص أخرى - بل شبّهها بالنبات في حالة تعرّضه للآفات السماوية حيث قال النصّ (أتأها أمرنا ليلاً أو نهاراً فجعلناها حصيداً كأن لم تغن بالأمس).

ترى: ما هو السرّ في ذلك؟ في تصوّرنا أنّ الآفة الزراعية (بالرغم من كونها أقلّ حدوثاً من عملية الجفاف) إلا أنّها تجربة حسية أشدّ إلّفاتاً للنظر حيث إنّها غير متوقعة طبيعياً بقدر ما تخضع للاحتمالات، فالنبات مثلاً يظلّ محفوفاً بتوقع طبيعي لجفافه في المواسم المعينة، لذلك لا يرتطم الإنسان بهول الجفاف مادام يقيناً، على العكس من الآفات التي تفجأ الإنسان من جانب، و ترعبه من جانب آخر.

وكذلك الموت: فالإنسان إمّا أنّه لا يفكر بالموت البتّة، أو لا يملك يقيناً بزمان حدوثه، و حينئذٍ يتشابه تماماً مع الآفات التي لم يفكر المزارع بها، أو لا يملك يقيناً بزمان حدوثها، كما يتشابه مع الآفات من حيث اقترانه بخيبة الأمل أو الشدّة النفسية التي يكابدها الإنسان و هو يواجه الموت لما هو أثير لديه.

إذن: جاء تشبيه الحياة الدنيا - من حيث انطفأؤها فجأة، - بالآفات السماوية التي تصيب النبات فجأة أيضاً، يحمل مسوغاته و أسرارهِ الفنيّة التي تقدّم الحديث عنها.

قال تعالى: ﴿وَالَّذِينَ كَسَبُوا السَّيِّئَاتِ جَزَاءُ سَيِّئَةٍ بِمِثْلِهَا وَتَرْهَقُهُمْ ذِلَّةٌ مَا لَهُمْ مِنَ اللَّهِ مِنْ عَاصِمٍ كَأَنَّمَا أُغْشِيَتْ وُجُوهُهُمْ قِطْعًا مِنَ اللَّيْلِ مُظْلِمًا أُولَٰئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾

فيها خالدون^١.

في الآية الكريمة تشبيه واستعارتان تتحدث عن الجزاء الأخروي الذي ينتظر المنحرفين. ويلاحظ أنّ هذا العنصر (الصوري) يتناول الزاوية النفسية من الجزاء، ونعني به قوله تعالى (وترهقهم ذلّة ما لهم من الله من عاصم كأنما أغشيت وجوههم قطعاً من الليل).

ومن الواضح لديك، أنّ الجملتين (وترهقهم ذلّة) ثمّ (ما لهم من الله من عاصم) تشكّلان العنصر الاستعاري، وأنّ الجملة (كأنما أغشيت وجوههم قطعاً من الليل) تشكّل العنصر (التشبيهي). ونحدّثك أولاً عن العنصر الاستعاري، بخاصّة (الاستعارة الأولى وترهقهم ذلّة).

لكن: قبل أن نحدّثك عن هذه الاستعارة يجدر بك أن تعود إلى آية سابقة تتحدث عن الجزاء الذي يلحق المؤمنين، حيث جاءت فيها الاستعارة القائلة «الذين أحسنوا الحسنى وزيادة، ولا يرهق وجوههم قتر ولا ذلّة، أولئك أصحاب النار هم فيها خالدون».

فالملاحظ في هاتين الآيتين الكريميتين، أنّهما تتضمّنان عنصراً صورياً مشتركاً، وأنّ عنصر (التقابل) الفنيّ بينهما، يطبع الصور المذكورة بنحوٍ ممتع كلّ الإمتاع، وهو أمر يضيفي مزيداً من الجمالية على صياغة الصور التي تخضع لعمارة محكمة كلّ الإحكام. إذن: لنحدّث أولاً عن الدلالات الفكرية لهاتين الآيتين الكريميتين، لملاحظة عنصرهما الصوري وطريقة البناء الفنيّ لهما.

الآية الأولى تتحدّث عن الحسنات ونتائجها، والآية الثانية تتحدّث عن السيئات ونتائجها. وهذا هو عنصر (التقابل العام). الآية الأولى تعرض للجانبين: المعنوي والمادي للجزاء. وهذا هو البعد الثاني للتقابل بينهما. الآية الأولى تشير إلى البعد المادي المتمثّل في عبارة (أولئك أصحاب الجنّة هم فيها خالدون)، والآية الثانية تشير إلى البعد

المادي المتمثل في عبارة أولئك أصحاب النار هم فيها خالدون.

إذن : في هذا التقابل نلاحظ مستويين من الصياغة، صياغة دلالية هي (التقابل بين الحسنات والسيئات)، وصياغة لفظية هي استخدام العبارات المتماثلة حيث تكررت الألفاظ الآتية في كلٍّ من الآيتين الكريميتين : (أولئك) و (أصحاب) و (هم فيها) و(خالدون).

و أما البعد الرابع من التقابل فيتمثل في البعد النفسي للجزء، مضافاً إلى البعد الخامس من التقابل الذي يتمثل في تكرار الألفاظ فيهما من نحو (يرهق) و (جوههم) و(ذلة).

و الآن، بعد أن لاحظت هذه الأبعاد المتجانسة الخمسة من التقابل، ننتقل بك إلى الحديث عن العنصر الصوري في الآيتين الكريميتين، ونبدأ بالحديث عن الآية الأولى في صورتها الاستعارية القائلة (و لا يرهق وجوههم قتر و لا ذلة). الحالة النفسية التي يواجهها المؤمن في اليوم الآخر، هي: أنه لا يرهق وجهه قتر و لا ذلة. ترى: ما هي الأسرار الفنية بهذه الصورة...؟ الإرهاق هو الشدة في أعلى درجاتها، أي: الشدة التي لا تتحملها طاقة الإنسان. و أما (القتر) فهو الغبار أو الغبرة.

و معنى هذا: أن المؤمن لا تظهر على وجهه آثار الشدة النفسية، بيد أن ما نعتزم توضيحه هو تحديد (القتر) وعلاقته بوجه الإنسان.

الوجه هو المظهر الخارجي للإنسان، و هو المظهر الذي تبرز من خلاله الحالة النفسية، فالجبهة والعينان والشفاه و سائر أجزاء الوجه تظلّ تعبيراً عن حالته المسرة أو المؤلمة، بيد أن الإشراق أو العتمة التي تطبع الوجه بشكل عام تظلّ هي التعبير الشامل عن حالته النفسية.

و لا شك أن العتمة من الممكن أن تأخذ شكلاً أسود في حالة الشدة الكبيرة، و من الممكن أن تأخذ شكلاً يشبه الغبار في حالة الشدة بنحو مطلق.

و كلنا يلحظ أن اللون المعتم الذي تشوبه صفرة كالفبار عندما يعلو الوجه، حينئذٍ نستكشف بوضوح أن صاحب الوجه يعاني شدة مصحوبة بالتمزق و التوتر و الانسحاق

والياس، ولا شيء بطبيعة الحال أشدّ وضوحاً في التعبير عن هذه الحالة من الوجه الممتقع الذي يأخذ شكل الغبار في لونه المعتم الذي لا تحدده الوان خاصة كالصفرة المعبرة عن المرض مثلاً أو الحمرة المعبرة عن الخجل... الخ.

لذلك، فإن أضفنا صفة الغبار على لون الوجه يظلّ هو التعبير الأشدّ وضوحاً عن حالة الاختناق الذي يعاني منه صاحب الوجه. وأمّا الدلّة التي تعلو الوجه في قوله تعالى: (و لا يرهق وجوههم قتر ولا ذلّة) فهي لا تأخذ صفة (اللون) المعتم أو الغبر، بل تأخذ صفة عامة لعلّها تبدّى في ملامح العين أكثر منها في الملامح الأخرى.

وقد تتساءل عن الفارق بين هاتين الصورتين الجزئيتين، صورة (القتر) و صورة (الذلّة)، حيث يمكن الذهاب إلى أنّ القتر أو الغبرة يستوعب بصورة كلّ الشدائد بما فيها (الذلّة)، و حينئذٍ ما هو المسوّغ الفنّي لجعل (الذلّة) صورة منفصلة عن صورة الغبار؟

إنّ الأهميّة الفنية لهذه الاستعارة التي نحدّثك عنها تتمثّل في هذه الفارقة بين صورة الغبرة، وهي تعبير عام عن الشدائد الداخلية، وهي شدائد قد تنجم عن التعب الجسمي مثلاً أو تنجم عن التفكير بما يواجهه الشخص من العذاب الذي ينتظره، أو تنجم عن طول المدة التي يتعرّض فيها للمحاسبة أو الاسلوب الذي يواجهه في المحاسبة... الخ. وأمّا (الذلّة) فهي حالة نفسية خاصّة تتمثّل في غياب (التقدير الاجتماعي) الذي يظلّ واحداً من أهم الدوافع النفسية.

فالإنسان مثلاً بمقدوره أن يتحمّل شدائد جسمية من أجل الاحتفاظ بموقعه الاجتماعي أمام الآخرين، و بمقدوره أن يتحمّل شدائد الفقر مثلاً من أجل الاحتفاظ بالموقع المذكور، و بمقدوره أن يتحمّل شدائد مختلفة من أجل ذلك. فإذا فقد (تقدير) الآخرين، حينئذٍ فإنّ إحساسه بالنزاع الاجتماعي يظلّ أمراً لا طاقة له. إنّ المنبوذ اجتماعياً يفقد دلالة الحياة أساساً، لأنّ الحياة - دنيوية كانت أو أخروية - إنّما تكتسب دلالتها من خلال (الدلالة الاجتماعية)، مادّنا نعرف جميعاً أنّ الإنسان (المنعزل) عن الآخرين لا وجود له في عالم الواقع.

إنّ البشر جميعاً لا يستغني أحدهم عن الآخر في حاجاته الجسمية و الفكرية

والنفسية، وحتى في حالة افتراض أن الإنسان بمقدوره أن يحقق إشباعاً لحاجاته البدنية كالطعام أو الشراب، أو الافتراض بأن بمقدوره أن يحقق إشباعاً لحاجاته العقلية مثل كشف الحقائق ومعرفتها، فإنه لا يمكنه البتة أن يحقق إشباعاً لحاجاته النفسية المتمثلة في علاقته مع الآخرين في صعيد التقدير والحبّ والمحاذة والملاقة و... إلخ.

إذن: التقدير والحبّ والمحاذة والملاقة ونحوها تظلّ حاجاتٍ لا مناصّ للإنسان من إشباعها، ومن ثمّ فإنّ غياب هذه الإشباعات يعني غياب الحياة ذاتها، وهو ما يتمثّل في ظاهرة (الذلّ الاجتماعي) الذي خصّص له النصّ القرآني صورة مستقلة إلى جانب الصورة المستقلة الأخرى، وهي (القتّر) الذي يعلو الوجه.

إذن: أمكننا أن ندرك جانباً من الأسرار الفنيّة لهذه الاستعارة التي أشارت إلى أنّ المؤمن - في اليوم الآخر - لا يرهق وجهه (قتّر) ولا (ذلة)، بالنحو الذي فصلنا الحديث عنه.

ونحدّثك بعد ذلك عن الصورة التشبيهية فنقول: الصورة التي نحدّثك عنها في هذه الآية الكريمة، هي التشبيه القائل عن الكفّار أو مطلق أصحاب السيئات: (كأنّما أغشيت وجوههم قطعاً من الليل مظلماً). وقد سبق أن رأينا أنّ النصّ القرآني الكريم قال عندما تحدث عن المؤمنين أو أصحاب الحسنات بأنّه (لا يرهق وجوههم قتّر) أي غبرة، إنّما عبّر في إحدى الحالات عن الشدّة النفسية وانعكاسها على الوجوه، باللون (الأغبر) الذي يعلوها، ولكنه في التشبيه الذي نحدّثك عنه الآن عبّر عن ذلك، باللون الأسود الذي يعلو الوجه.

و السؤال هو: ما هو الفارق بين اللونين (الأغبر) أي الذي يشبه الغبار، والأسود الذي يشبه الليل، ولماذا عبّر في الحالة الأولى عن الشدّة النفسية التي يواجهها المنحرف بصفة الغبرة، و عبّر عنها هنا بصفة السواد، مع أنّ كليهما تعبير عن الشدّة؟

إنّ اللون (المغبرّ) يشكل قاعدةً عامة تطبع مطلق الوجوه التي تكابد شدائد اليوم الآخر، أو أنّه - أي اللون المغبرّ - يُعدّ تعبيراً جسيماً عن مطلق الحالات التي يعاني أصحابها شدائد كبيرة تقترن باليأس والانبطار والتمزّق... إلخ. و لذلك نجد أنّ النصّ

القرآني الكريم عندما تحدّث عن أصحاب الحسنات، نفى عنهم هذه السمة العامّة قائلاً عنهم: إنَّهم (لا يرهق وجوههم قترٌ ولا ذلّة) أي: لا ترهق وجوههم (غبرة) ولا ذلّة. ولكنّه عندما تحدّث عن أصحاب السيئات، رسم حالاتهم عبر درجة كبيرة من حالات اليأس والانسحاق والتمزّق، ألا وهي سمة السواد التي تعبّر عن أقصى درجة الشدة النفسية. طبيعياً، إنَّ جمالية هذه الصورة التي تقول عن أصحاب السيئات: إنَّهم (كأنّما أُغشيت وجوههم قطعاً من الليل مظلماً) لا تنحصر في تعبيرها عن الحالة النفسية وانعكاسها الفيزيقي على الوجوه، بسمة (السواد) المعبّر عن أشدّ الحالات، بل تتجاوز ذلك إلى أسرارٍ جمالية أخرى، في مقدّماتها أنّ رمز (السواد) يتّسع ليشمل دلالات أخرى. فالأسود هو (مقابل) للأبيض، أي: أنّ الاسود هو رمز للسقوط، للانحدار، للفشل، للادانة.. إلخ، مقابل الأبيض الذي هو رمز للنجاح والاستبشار والفوقية... إلخ. ولا أدلّ على ذلك أنّ النصّ القرآني في مواقع أخرى يشير إلى الوجوه المبيضة والوجه المسودة في اليوم الآخر، رامزاً بهذين التعبيرين إلى نجاح الإنسان أو سقوطه عند محاسبته على أعماله.

وهذا يعني، أنّ قوله تعالى عن اصحاب السيئات بأنَّهم كأنّما أُغشيت وجوههم قطعاً من الليل مظلماً، لا تنحصر سمة السواد أو الليل المظلم في كونها تعبيراً عن درجة شديدة من حالات اليأس فحسب، مقابل سمة (الغبرة) التي تعبّر عن الدرجة العامّة أو المنحني المتوسط لحالات الشدّة، بل تتجاوزها إلى دلالة أخرى هي: إنّ السواد مقابل «البياض» يُعدّ رمزاً له استقلاليته في التعبير عن السمات الإيجابية مقابل السمات السلبية.

والآن: إذا أدركنا هذا الجانب الفني للصورة التشبيهية المذكورة (كأنّما أُغشيت وجوههم قطعاً من الليل مظلماً) يحسن بنا أن ندقّق النظر في جزئيات هذا التشبيه، طالما نجد أنّ النصّ لم يذكر لنا سمة (السواد)، بهذا التعبير المقابل للبياض، بل استخدم عبارات أخرى هي: الظلام والليل وقطعه، ممّا يقتادنا إلى التساؤل عن الأسرار الفنيّة لمثل هذا الانتقاء للسمات المذكورة؟

إنّ «الليل» و «ظلامه» و «قطعه» يشكل بأجمعه جملة رموز و دلالات تختلف عمّا

لو عبر عن شدائد المنحرفين بعبارة «السواد» ونحوه. فالليل لو قابلناه بالنهار، لبرز مفهوم «السواد» مقابل البياض. إلا أن الليل نفسه يتفاوت حجم سواده، دون أدنى شك، فالقمر أو المصباح مثلاً يؤثران في كثافة السواد في حالة وجودهما أو عدمهما. ولذلك فإن إضفاء سمة (الظلمة) على الليل، يعني أن درجة السواد بلغت أقصى حدّها.

إذن: الغبرة تمثّل المنحنى المتوسط من شدائد اليوم الآخر، من حيث انعكاسها على وجوه المنحرفين. والليل يمثّل الدرجة العالية منها، والظلام يمثّل الدرجة القصوى منها. وهذا يعني أن قوله تعالى (كأنما أغشيت وجوههم قطعاً من الليل مظلماً) إنما يرمز بذلك إلى أن أصحاب السيئات يعانون أشدّ الحالات تمزقاً وانشطاراً ويأساً حيث لا درجة بعدها في الشدّة.

لكن، لا نزال نواجه سمة أخرى هي كون المنحرفين كأنّ وجوههم أكسيت (قطعاً) من ظلام الليل، فما هو السرّ الفني لإضفاء صفة (القطع) من الليل مظلماً؟ لقد كان من الممكن أن يشبه وجوه أصحاب السيئات بالليل المظلم مطلقاً دون تحديد ذلك بقطع منه. لكن: إذا أخذنا بنظر الاعتبار أن الليل تتفاوت أجزاؤه من مكان إلى آخر، حينئذٍ فإنّ الجزء المتشعّ بالظلام يظلّ هو المستهدف من ذلك، أي أنّ القطعة المظلمة تماماً هي الدلالة الرامزة إلى تلکم الوجوه.

يضاف إلى ذلك، أنّ النصّ إنّما يتحدّث عن أصحاب السيئات، وهم مجموعة وليس فرداً، حينئذٍ فإنّ رسمهم ذوي وجوه متراكمة ومتناثرة متعددة يظلّ متناسقاً مع أجزاء الليل المظلم. وبعبارة جديدة: أنّ مرأى أصحاب السيئات يجسّد مسرحاً لليل المظلم، كلّ واحدٍ منهم بمثابة (قطعة) من قطع الليل المظلم. كلّ واحد منهم يجسّد حيناً من الليل المتميّز بشدّة سواده.

بقي أن نلفت نظرك إلى صورة استعارية وردت قبل هذه الصورة التشبيهية التي حدّثناك عنها، ألا وهي قوله تعالى: ﴿ما لهم من الله من عاصم﴾^١، فهذه الصورة الاستعارية يعني أنّ أصحاب السيئات لا يعصمهم أحد من الله تعالى، وعدم العصمة هنا

يظلّ مرتبطاً عضوياً، بالتشبيه الذي حدّثناك عنه، فأصحاب السيئات - وهم يواجهون الموقف في اليوم الآخر - لا يبرق لديهم أيّ أمل في الانسلاخ من الشدّة التي يكابدون منها، على العكس من الأشخاص الآخرين ممّن خلط عملاً سيئاً بعمل حسن مثلاً، حيث إنّ (الشفاعة) تلعب دوراً كبيراً في إنقاذ الشخصية.

لكن بالنسبة إلى أصحاب السيئات فإنّ «الشفاعة» منعدمة حيالهم بدليل الاستعارة القائلة «ما لهم من الله من عاصم» حيث لا يحتجزهم حاجز من الله تعالى، ممّا يترتب على ذلك أن تكون مواجهتهم الشدائد في اليوم الآخر مواجهة لا أمل في تجاوزها، وهو أمرٌ يتجانس تماماً مع الصورة التشبيهية (كأنّما أغشيت وجوههم قطعاً من الليل مظلماً)، فما دام مثل هؤلاء الأشخاص لا عاصم لهم من الله تعالى، حينئذٍ فإنّ من الطبيعي جدّاً أن تبلغ درجة يأسهم و تمزقهم وجوههم التي شَبَّهها النصّ بالليل، واستعار لها قطعاً من الليل مظلماً، بالنحو الذي فصلّنا الحديث عنه.

سورة هود

قال تعالى : ﴿أَلَا إِنَّهُمْ يَثْنُونَ صُدُورَهُمْ لِيَسْتَخْفُوا مِنْهُ أَلَا حِينَ يَسْتَغْشُونَ ثِيَابَهُمْ يَعْلَمُ مَا يُسْرُونَ وَمَا يُعْلِنُونَ إِنَّهُ عَلِيمٌ بِذَاتِ الصُّدُورِ﴾^١

في هذه الآية تواجهك صورتان، إحداهما هي قوله تعالى (يثنون صدورهم) والأخرى هي قوله تعالى (يستغشون ثيابهم). ونقصد بالصورة المباشرة التعبير عن الأشياء (مجازاً). إن الآية الكريمة تتحدث عن سلوك الكافرين حيال محمد صلى الله عليه وآله عليه وآله حيث يحاول هؤلاء المنحرفون أن يهربوا من مواجهة النبي ﷺ، كأن يضعوا ثيابهم على وجوههم مثلاً أو أن يثنوا صدورهم بعضها مع الآخر ليتناجوا سرّاً فيما بينهم. إن أحدنا لو سمع بأمثلة هذا السلوك، لما قدّر له أن يقتنع بإمكانية صدوره عن المنحرفين، نظراً لغرابة هذا السلوك الصياني. فالمنحرف بمقدوره أن يرفض الإيمان برسالة الإسلام دون أن يلجأ إلى أمثلة هذا السلوك المرضي. لكن إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ النصّ القرآني الكريم يتحدث عن المجتمعات المتخلفة من جانب، وعن المنحرفين الذين يطعمهم المرض بالضرورة من جانب آخر، حينئذٍ يمكننا أن نتيقن بإمكانية الصدور عن أمثلة هذا السلوك.

إنّ النصّ القرآني الكريم يحدثنا بوضوح عن مجتمع نوح عليه السلام حيث يشير إلى أنّ قومه كانوا يجعلون أصابعهم في آذانهم ويستغشون ثيابهم، أي : يضعون ثيابهم على

وجوهم، حتّى لا يسمعوا كلام نوح، وحتّى لا يشاهدوه. وبالنسبة إلى مجتمع الجاهلين، تشير النصوص التفسيرية المأثورة عن أهل البيت عليه السلام إلى (أنّ المشركين اذا مروا برسول الله صلى الله عليه وآله طأطأوا رؤوسهم وظهرهم، وغطوا رؤوسهم بشياهم حتّى لا يشاهدهم رسول الله صلى الله عليه وآله).

والآن : إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ لكلّ مجتمع عاداته وتقاليده وأعرافه التي تتناسب مع (عقليته) النامية أو المتخلّفة، حينئذٍ لا نستغرب أمثلة هذا السلوك، فالمجتمع الذي يتقلّد السيف مثلاً ويستلّه من القراب لمجرّد أن يواجه شخصاً لا يعجبه ثمّ يضرب عنقه، أمثلة هذا المجتمع الذي يصدر عن استجابة وحشية حيال المنبّهات التي يواجهها، لا نستغرب صدوره عن أمثلة هذه الاستجابة المتمثلة في وضع الأصابع في الأذان، أو تغطية الرأس بالثوب، أو إحناء الرأس، والصدر... الخ.

وهذا كلّ إذا أخذنا بنظر الاعتبار طبيعة المجتمعات العامّة التي تتحكّم فيها معايير تتناسب مع مراحلها التاريخية. أمّا إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ المنحرفين عن مبادئ الله تعالى، سواء كانوا متخلّفين أو نامين (من حيث البعد الحضاري المادّي الصرف)، أي أنّ المنحرفين سواء كانوا يحيون في مجتمعات ما قبل التاريخ أو في المجتمعات المعاصرة، يظلّون محكومين بطابع واحد هو كونهم (شواذّ) عن خطّ الاستواء النفسي، وحينئذٍ لا نستغرب أبداً أن يصدروا عن أمثلة ذلك السلوك المتمثّل في طأطأة الرأس، وإحناء الصدر، وتغطية الوجه.

طبيعياً، أنّ درجة المرض النفسي عند هذا المنحرف أو ذاك تلعب دورها في إبراز هذا السلوك أو ذاك. فبمقدورك مثلاً أن تشاهد مجموعة من المنحرفين يواجهون مشيراً واحداً، كما لو دعوتهم إلى الإسلام أو التمسك بمبادئ أخلاقية خاصّة، فتجد حينئذٍ أنّ منهم من يضربك مثلاً، ومنهم من يشتمك، ومنهم من يشيح بوجهه، ومنهم من يسيطر على نفسه. إنهم جميعاً منحرفون - أي : مرضى - بصفة أنّهم لا (إيمان) لهم، إلّا أنّ درجة المرض تختلف من واحد لآخر، فالذي يسيطر على نفسه أقلّ درجة ممّن أشاح عنك بوجهه، وهذا الأخير أقلّ درجة ممّن شتمك، والذي شتمك أقلّ درجة من الذي مارس

عملية حرب مثلاً، وهكذا.

لكن، بغض النظر عن ذلك، يعيننا أن نشير إلى واحدٍ من الأساليب النفسية التي يصدر المرضى عنها، وهو ما يُطلق عليه (في لغة علم النفس المرضي) مصطلح (النكوص)، أي: ارتداد المريض إلى أساليب الطفولة التي كان يمارسها، فالطفل - وهو غير ناضج اجتماعياً وعقلياً - قد يمارس سلوكاً مثل طأطأة رأسه وإحناء صدره، وتغطية وجهه في حالة عدم رضاه من مربيته مثلاً. إلّا أنَّ الراشد لا يمارس أمثلة هذا السلوك، بل ينتخب مفردات من السلوك المقبول اجتماعياً، إلّا إذا كانت درجة مرضه قد بلغت الذروة، وحينئذٍ ينكص - لا شعورياً أو شعورياً - إلى أساليبه التي اعتاد عليها، متمثلة في طأطأة الرأس وإحناء الصدر وتغطية الوجه.

لذلك، ينبغي ألاّ نستغرب البتّة صدور المنحرفين عن رسالة الإسلام عن أمثلة هذا السلوك الذي (ينكص) المريض من خلاله إلى أساليب الطفولة، حيث ألمح الإمام الباقر عليه السلام في تفسيره للآية التي حدّثناك عنها من أنَّ المشركين كانوا يطأطئون رؤوسهم وأظهرهم ويستغشون ثيابهم، حتّى لا يشاهدهم رسول الله صلى الله عليه وآله.

وأيّاً كان الأمر، فإنّ أمثلة هذا السلوك تظلّ - في أحد جوانبها - تعبيراً عن الحالة التي أشرنا إليها. إلّا أنَّ بعض النصوص المفسّرة تميل إلى أنّ قوله تعالى (ألا إنّهم يثنون صدورهم ليستخفوا منه ألا حين يستغشون ثيابهم يعلم ما يسرون وما يعلنون) إنّما هو تعبير مجازي أو رمزي، حيث تشير صورة (يثنون صدورهم) إلى أنّهم يضمرون الكفر أو العداوة... الخ، وأنّ صورة (يستغشون ثيابهم) تشير إلى (الليل) فيما يتسترون به في تمرير مؤامراتهم مثلاً.

ولكننا نتحفّظ - من وجهة نظر التذوّق الفني الصرف - في تقبّل أمثلة هذه الرموز، إلّا في حالة شطرها إلى نمطين، أحدهما هو: التعبير الحقيقي في بعض الصور، والتعبير الرمزي في بعضها الآخر، على نحو ما تحدّثك به.

إنّ تصريح الإمام عليه السلام بأنّ المشركين كانوا يطأطئون رؤوسهم وأظهرهم ويستغشون ثيابهم، يعني أنّ هذه الصورة ليست رمزية بل حقيقية، كما أنّ خلوّ الآية الكريمة من

القرائن المجازية يساعدنا على تعزيز وجهة النظر التي ذكرناها، بل إنك لتجد بأن القرائن تسعفنا في تأكيد الصورة الحقيقية.

لاحظ أن قوله تعالى (يثنون صدورهم ليستخفوا منه) يشكل قرينة على كون هذه الصورة (حقيقية) لأن الاستخفاء من النبي ﷺ، أي الهروب من مواجهته لا يتم إلا فيزيقياً من خلال حركة الجسم، وليس من خلال انطواء الصدر على أسرار خفية، كما أن استغشاء الثياب من المستبعد جداً أن يكون رمزاً لليل بحيث يغطون بالليل في تمرير مؤامرتهم، إلا إذا قلنا بأن تسترهم في الليل هو رمزٌ حركي يشير إلى حركة أيضاً، وليس رمزاً حركياً يشير إلى ما هو معنوي.

طبيعياً، أن قوله تعالى (يعلم ما يسرون و ما يعلنون إنه عليم بذات الصدور) من الممكن أن يسعفنا بتفسير رمزي، هو أن ما هو مخفي في الصدور يتنافى مع المظاهر الحركية الصريحة مثل إحناء الرأس والظهر ووضع الثياب على الوجوه، فيتعين حينئذ القول بأن حركة الإحناء واستغشاء الثياب هي رموز لما يعتمل في صدورهم من التآمر والبغضاء... إلخ. وأن الله تعالى يعلم ما يسرونه في هذا الصدد. إلا أنك إذا دقت النظر جيداً، تجد أن علم الله تعالى بما يسره المشركون أو بما يعلنونه لا يتنافى مع كون سلوكهم ويتخذ مظاهر علنية بالنسبة إليهم، بخاصة أن النصوص المفسرة التي تشير إلى أنهم كانوا يثنون صدورهم بعضها إلى الآخر ويتناجون سرّاً، يعزز ذهابنا إلى أن التناجي سرّاً إنما هو تعبير علني، لكن، عن مشاعر خفية ذات طابع عدواني.

ولذلك عقب النص على أمثلة هذا التناجي سرّاً - من خلال ثني الصدور وتقريب البعض إلى الآخر - قائلاً بأنه يعلم ما يسرون من الأحاسيس وما يعلنونه من المظاهر الحركية التي يحاولون تغطية سرائرهم بها.

إذن: من الممكن أن تكون الصور المشار إليها (حقيقية)، ولكنها تعبر - في الآن ذاته - عن الأسرار الخفية، بالنحو الذي حدثناك عنه.

قال تعالى: ﴿مثل الفريقين كالأعمى والأصم والبصير والسميع هل يستويان مثلاً

أفلا تذكرون^١

تتضمن هذه الآية الكريمة واحداً من التشبيهات المتميزة الممتعة في تركيبها، ومستويات هذا التركيب أنه تشبيه ينتسب إلى ثلاثة أنواع، أحدها : ما يُطلق عليه اسم (التشبيه المضاد)، والآخر نطلق عليه اسم (التشبيه المتكرر)، والثالث : يُطلق عليه اسم (التشبيه بالمثل).

إذن : نحن الآن أمام صورة تشبيهية، غنية، مكتنزة ممتعة، مدهشة يحسن بنا أن نحدثك عن مستوياتها التي أشرنا إليها. و نبدأ ذلك بالحديث عن الأنماط الثلاثة التي ينتسب إليها هذا التشبيه.

أولاً: التشبيه المضاد : المألوف في التشبيه أن ترصد فيه علاقات (التماثل) بين طرفيه، كما لو شبّهنا البصير بالنور أو النهار، و شبّهنا الأعمى بالظلام أو الليل. أمّا التشبيه الذي نحن في صدد الحديث عنه، فترصد فيه علاقات (التضاد) بين الطرفين، أي على عكس ما هو مألوف من التشبيه، حيث شبّه النصّ القرآني الكريم كلّاً من المؤمن والكافر بالبصير والأعمى، ثمّ بالسميع والأصم. فأنّت ترى أنّ البصير يضادّ الأعمى والسميع يضادّ الأصم.

و السرّ الفني الكامن وراء مثل هذا التشبيه الذي يعتمد (التضادّ) هو أنّ معرفة الأشياء لا تنحصر في ملاحظة عنصر التماثل بينها، بل إنّما تعرف بأضدادها أيضاً، كما هو واضح. فالبصير حينما يقارن مع الأعمى، أو السميع حينما يقارن مع الأصم حينئذٍ فإنّ المتلقّي سوف يدرك بسهولة مدى الفارق بين كلّ من المؤمن والكافر. وهذا فيما يتّصل بكون التشبيه قد اعتمد عنصر (التضاد).

ثانياً: التشبيه المتكرر : و أمّا التشبيه المتكرّر فنقصده به أن تتكرّر أطراف التشبيه، حيث إنّ النصّ القرآني الكريم في التشبيه المتقدم، ذكر ظاهرتين في المشبه به هما : البصير والسميع مقابل الأعمى والأصم. وأهميّة مثل هذا التكرار تتمثّل في إلقاء مزيد

من المعرفة على ملاحظة الفارق بين المؤمن والكافر. فأنت تلاحظ أنَّ النصَّ قد انتخب حاستين من حواسِّ الإنسان هما: البصر والسمع.

و مجرد انتخابه لأكثر من حاسة يعني أنَّ الموقف يتَّسم بأهميَّة كبيرة تتناسب مع أهمية الفارق بين المؤمن والكافر. كما أنَّ انتخابه لهاتين الحاستين: البصر والسمع دون الحواسِّ الأخرى: الشمِّ، الذوق... الخ. يكشف عن كون هاتين الحاستين أشدَّ تعبيراً من غيرهما بالنسبة لإدراك الأشياء. فالبصر هو الوسيلة التي ينظر بواسطتها إلى كلِّ ما يحيط بالإنسان. والسمع هو الوسيلة التي يسمع بها ما يدور حوله. وأمَّا الذوق أو الشمِّ وغيرهما فتظلُّ حواسِّ محدودة الفاعلية، من حيث كونها مصادر للمعرفة.

إذن: أمكننا أن نتبيّن جانباً من الأسرار الكامنة وراء انتخاب حاستي البصر والسمع، ومن ثمّ: تكرارهما في التشبيه المشار إليه.

ثالثاً التشبيه بالمثل: السمة الثالثة التي ينتسب إليها التشبيه القائل (مثل) الفريقين كالأعمى والأصم أو البصير والسميع هو اعتماده أداة (المثل)، مضافاً إلى اعتماده الأداة الرئيسة (الكاف). وأظنّك تعرف تماماً بأنّ تصدير التشبيه (بالمثل) إنّما يستهدف منه التأكيد على أهميَّة أوجه التماثل أو التضادّ بين الأشياء ممّا يتناسب مع أهميَّة الفارق بين المؤمن والكافر.

إذن: المستويات الثلاثة التي انطوى عليها هذا التشبيه المدهش، تصبّ في هدف واحد هو: تبين الأهميَّة الضخمة للمؤمن وافتراقه عن الكافر.

لكن، لا نزال نواجه في هذا التشبيه الممتع سمات فتيّة أخرى، وفي مقدّماتها عنصر (التجاور) الذي يطبع كلّاً من الظاهرتين المتضادّتين. فأنت تلاحظ أنَّ النصَّ القرآني الكريم قد جمع بين الأعمى والأصم في عبارة، وبين البصير والسميع في عبارة (كالأعمى والأصم، والبصير والسميع) أي: جمع السمات المتماثلة فيما بينها (الأعمى والأصم) مقابل ما يضادّها (البصير والسميع)، حيث كان بالمقدور أن يفرز كلّ واحدٍ منها مع ما يضادّه، كما لو قيل مثلاً (كالأعمى والبصير والأصم والسميع)، وحينئذٍ نكون أمام تشبيه متكرّر مقابل التشبيه الواحد. لكن، بالرغم من أنّ التشبيه المتكرّر بهذا الشكل له

أهميته الفنية، كما هو ملاحظ في سياقات خاصة نحدّثك عنها لاحقاً - إن شاء الله - إلا أنّ التشبيه المتكرّر من خلال التجاور، وليس الفرز بين الظاهرتين، يحمل جمالية خاصة تتناسب مع أهميّة الفارق بين المؤمن والكافر.

وإذا دققت النظر من جديد في قوله تعالى «مثل الفريقين كالأعمى والأصم والبصير والسميع» أمكنك أن تدرك جمالية البناء العماري لهذا التشبيه، ثمّ ما تنطوي عليه هذه الجمالية من دلالاتٍ نابعةٍ من (تجاور) السمات المتماثلة قبالة السمات التي تضادها. بل يمكنك أن تنقل هذه التجربة إلى واقع حسيّ في حياتك اليومية. شاهد - على سبيل المثال - شخصين يتجاوران، أحدهما أعمى والآخر أصمّ، يجلس أحدهما إلى جانب الآخر، ويقابلهما شخصان آخران لا عاهة لديهما، يجلس أحدهما إلى جانب الآخر أيضاً.

أو شاهد شخصاً واحداً أعمى وأصمّ يقابله شخص بصير وسميع وأمامهما جهاز تلفزة أو إذاعة أو كليهما، وحينئذٍ يمكنك أن تقوّم كلّاً من هذين الشخصين الأعمى الذي لا يبصر ما يتحرّك في التلفزة، والأصمّ الذي لا يسمع ما ينطق به المذيع، أو الأعمى الأصمّ الذي لا يرى ولا يسمع مقابل البصير الذي يرى ما يتحرّك، والسميع الذي يسمع مقابل البصير الذي يرى ما يتحرّك، والسميع الذي يسمع الأصوات، أو البصير السميع للصورة والصوت.

طبيعياً، يمكنك ألاّ تفترض جهازي الصوت والصورة ولا شخصي الأعمى والأصمّ، أو الشخص الأعمى والأصمّ، بل تنظر إلى الواقع في حركته العادية، حيث تجد أنّ الأعمى لا يبصر أيّ شيء والأصمّ لا يسمع أيّ شيء. بيد أنّ جمالية الصورة المشار إليها تتمثّل في هذا النمط التركيبيّ الذي يجعل سمّي العمى والصمم لدى شخص، أو لدى شخصين، كلّ واحد منهما يحمل واحدة منهما بحيث يكون تجاورهما أو تجاور السمتين هو الذي يهب معنى طريفاً لهذا التشبيه، بخاصّة إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ البصر والسمع دون سواهما من حواسّ الإنسان هما الحاستان اللتان تتكفّلان بتوصيل الحقائق و استيعابها. والأعمى الذي لا يقرأ مثلاً يمكنك من خلال الجهاز السمعي أنّ توصل إليه

الحقائق، مادام جهازه البصري لا يستوعب رسوم الكلمة. وبكلمة أخرى: إنَّ توصيل الحقائق يتمُّ إمَّا من خلال الكلمة المنطوقة أو الكلمة المكتوبة، ولا حاسَّة أخرى بمقدورها أن تحقِّق هذه العملية التوصيلية، فليس بمقدورك أن تستخدم حاسَّة التذوق والشَّم أو اللمس لإدراك الحقائق المنطوقة أو المسموعة إلَّا في نطاق محدود، كما لو استخدم الأعمى مثلاً حاسَّة اللمس في تشخيص الحروف بعد عملية تدريب خاصَّة. وأيضاً كان الأمر، يعيننا أن نكرِّر بأنَّ التشبيه القائل: (مثل الفريقين: كالأعمى والأصم، والبصير والسميع، هل يستويان مثلاً، أفلا تذكرون) يُعدُّ واحداً من الصور التشبيهية التي تنطوي على أسرار جمالية بالغة الإشارة والدهشة والإمتاع والطرافة، نظراً لانتسابها إلى أشكال متنوعةٍ من التشبيه (المضادِّ) والتشبيه (المتكرِّر) و (التشبيه بالمثل)، مضافاً إلى انطوائها على جمالية خاصَّة هي التناسق أو التناظر أو التوازي بين المشبَّه (الفريق المؤمن والكافر) والمشبَّه به (البصير والسميع) مقابل (الأعمى والأصم) حيث أنَّ هذه الثنائيات وطريقة تركيبها، تضيفي مزيداً من الجمالية على الصورة التشبيهية، بالنحو الذي فصلنا الحديث عنه.

قال تعالى: ﴿وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكَ وَيَا سَمَاءُ أَقْلَعِي وَغِيضَ الْمَاءِ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدُ لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾^١

هذه الآية تتضمَّن واحدة من الصور المذهلة فنيّاً، حتَّى أنَّها شغلت أذهان البلاغيين القدماء وتوفَّروا على دراستها واستخلاص ما فيها من عناصر لفظية وإيقاعية ومعنوية وصورية. الخ. ولعلَّك تتساءل عن الأسرار الكامنة في صياغة هذه الآية الكريمة مادامت قد اقترنت بدراسات متنوعة في هذا الصدد. لكن بما أننا نغني بدراسة العنصر (الصوري) فحسب، حينئذٍ نقف بك عند هذا العنصر لملاحظة سماته الفنيَّة.

لو دققت النظر في هذه الآية لأمكنك أن تلاحظ بأنَّ «الحوار» لعب دوراً كبيراً في

صياغة صورها. والحوار - كما تعلم - يهب النصوص الفنيّة حيوية خاصّة، كما أنّ لنمطه - أي نمط الحوار - فاعليته التي تتناسب مع السياق الذي ورد فيه. فهناك الحوار الخارجي الذي يتم بين طرفين، وهناك الحوار الانفرادي الذي يوجّه إلى الآخر دون جواب، وهناك الحوار الداخلي الذي يتم بين المحاور ذاته، أي توجيه الكلام إلى ذاته، وليس إلى الذوات الأخرى... وهكذا.

الحوار الذي نحدّثك عنه ينتسب إلى نمط خاصّ باللّهِ تعالى، كما أنّ المحاورات الخاصّة به تعالى تتنوع مستوياتها. فهناك المحاورة بين اللّهِ تعالى وبين القوى الكونية من ملائكة وجنّ وبشر... إلخ. وهناك المحاورات التي تأخذ شكلاً انفرادياً يتّجه بها اللّهُ تعالى إلى القوى المشار إليها. وهذا النمط الأخير من الحوار يتمّ على مستويات متنوعة. فالسّماء تتّجه حيناً إلى مخاطبة الملائكة أو الانبياء بنحو خاصّ كمخاطبتها الملائكة مثلاً بالسجود لآدم، أو مخاطبتها الرسول ﷺ بتوصيل المبادئ إلى الناس. و تتّجه حيناً إلى مخاطبة الناس بعامة مثل قوله تعالى (يا أيها الذين آمنوا... إلخ).

والمخاطبة في أمثلة هذه الظواهر. تأخذ مستوياتٍ متنوعة، بحيث تجد أنّ البعض منها لا يستهدف منه سوى عملية (التوصيل)، بغضّ النظر عن توضيح ما إذا كان الطرف الذي وجّه إليه الخطاب قد اقترن، من حيث الصياغة التعبيريّة، برسم الأثر المترتب على المخاطبة أو عدمه.

وهذا كلّه فيما يتّصل بمحاوراة السّماء الانفرادية مع العناصر الواعية من الكون. أمّا محاوراتها الانفرادية مع القوى الأخرى - ومنها : ما يتّصل بموضوعنا الذي نحدّثك عنه، ونعني بها : مخاطبة الأرض والسّماء - فيتعيّن علينا أن نخصّها بشيء من التفصيل، مادامت المحاورة ذاتها متميّزة في طبيعتها عن المحاورات المتقدّمة. لا شكّ، أنّ القوى الكونية، التي تعورف على أنّها غير واعية، كالنبات والجماد مثلاً، إذا أضفناها للمعيار العبادي، نجد أنّ «الوعي» لديها يأخذ نمطاً قد أشارت النصوص الإسلامية إليه مثل قوله تعالى (وإنّ من شيء إلّا يسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم)، بيد أنّ ما نعتمد توضيحه هو ليس كون الأرض والسّماء تمارس عملية تسبيح

أو تمتلك وعياً، بقدر ما نريد أن نوضّح بأنّ محاوراة السماء مع القوى الكونية سواء كانت بشرية أم غيرها إنّما تأخذ - في بعض أشكالها - سمة (مجازية) تشير إلى «حقيقة» هي : إرادة الله تعالى، بمعنى أنّ إرادته لشيء يتحقّق بالضرورة دون أن يتطلّب الموقف محاوراةً وجواباً.

من هنا، فإنّ إرادته التي تأخذ - في صعيد الصياغة التعبيرية - شكل المحاوراة أو الخطاب للأرض والسماء ونحوهما، إنّما يظلّ التعبير عن ذلك مجرد مجاز. وبكلمة أخرى : إنّ الله تعالى حينما يريد خلق السماء أو الأرض، فإنّ الأمر لا يحتاج إلى (لغة)، بل إنّ الخلق يتحقّق بمجرد إرادته.

والآن إذا عدنا إلى الصورة التي نتحدّث عنها، وهي «وقيل : يا أرض ابلعي ماءك، ويا سماء أقلعي»، نجد أنّ الأمر لا يحتاج إلى (لغة)، بل أنّ الماء يغيض بمجرد إرادته تعالى. لكن، مع ذلك فقد استخدم النصّ هذه اللغة المجازية، لأسباب فنيّة تتحسّس جميعاً بجمالياتها المتأتية من هذا النمط من التعبير.

لقد حقّق الطوفان مهمّته الجزائية وهي إغراق المنحرفين جميعاً وإنقاذ نوح عليه السلام وجماعته. والآن تعود الحركة إلى الحياة من جديد حيث يتوقّف الطوفان الذي تمّ بإرادته تعالى. إنّ توقّف حركة الطوفان ثمّ إعادة الحركة إلى الحياة تقتزن بدلالات جديدة، بعد أن كان الطوفان وإبادته للمنحرفين قد اقترن بدلالات خاصّة أيضاً، بيد أنّ إعادة الحركة إلى الحياة بصفاتها معطىّ جديداً يتطلّب - من وجهة نظر فنيّة - أمراً يصدر من السماء بالتوقّف عن الطوفان تحسّساً للمتلقّي بعباء الله تعالى.

والأمر حينما يأخذ شكلاً حوارياً يصدر من السماء ويتّجه إلى المخلوقات، عندئذٍ يتحسّس المتلقّي بضخامة عطاء الله تعالى وهو يخاطب الأرض (يا أرض ابلعي ماءك)، ويخاطب السماء أو المطر (و يا سماء اقلعي)، حتى لكأنّه يتّجه إلى نوح وجماعته محسّساً إيّاهم بعبائهم الضخم، أو لكأنّه يخاطبهم أيضاً مشيراً إلى أنّه تعالى أصدر أوامره للأرض والسماء بأن تتوقّف عن حركة الطوفان.

هذا كلّه فيما يتّصل بعنصر (المحاوراة). لكنّنا لم نحدّثك بعد عن الصورة التي نغني

أساساً بدراستها، أي الصورة المتمثلة في قوله تعالى (ابلعي ماءك) وقوله تعالى (يا سماء أقلعي).

تقول النصوص المفسرة: إنَّ الله تعالى أرسل المطر على الأرض بنحوٍ فيضاً، وإنَّ الأنهار و العيون فاضت فيضاً.

و تبعاً لذلك فإنَّ الله تعالى حينما شاء أن يوقف حركة الطوفان، أمر السماء التي أمطرت الأرض فيضاً بأنَّ تتوقف عن الإمطار، وأمر الأرض، التي فجّرت الينابيع والأنهار، أن تنشف ماءها. هذا الأمر بالتوقف عن الإمطار بالنسبة إلى السماء، و بنشف المياه بالنسبة إلى الأرض، قد رسمه النصُّ في صياغة تعبيرية ممتعة هي قوله تعالى (يا أرض ابلعي ماءك و يا سماء اقلعي).

الصياغة - كما هي واضحة - تتجسّد في صورتين من الاستعارة: الصورة الأولى خلعت سمة (الابتلاع) على الأرض، و الصورة الأخرى خلعت سمة (الإقلاع) على السماء. أمّا البلع فعلية إدخال سريعة إلى الجوف، و أمّا الإقلاع فعلية إذهاب الشيء من أصله.

و ما نعزّمه هو أن نحدّثك عن جمالية هاتين الاستعارتين اللتين انتخبنا سمتي (الابتلاع) و (الإقلاع) بالنسبة للأرض و السماء.

أمّا الابتلاع، فأظنّك تتحقّس مدى جماليته حينما تسمح لخيالك بأن يرسم عملية نشف المياه بنحوها السريع الذي يشبه شخصاً قد ابتلع لقمةً، أو جرعة بحيث لا يبقى لها أثر في الفم. فبعد أن تجد أنّ اللقمة من الغذاء أو الجرعة من الماء تفرّض وجودها في الصحن أو القدح، إذا بك لا تجد لها أثراً عندما يبتلعها الفم سريعاً و تدخل إلى الجوف. كذلك المياه و علاقتها بالأرض. فالمياه التي فرضت وجودها على سطح الأرض، إذا بك لا تجد لها أثراً عندما تبتلعها الأرض سريعاً و تدخل إلى باطنها. إنّ باطن الأرض و جوف الإنسان يتماثلان، كما أنّ إدخال الماء إليهما من خلال البلع يتماثلان أيضاً، و السرعة التي يتمّ بها البلع تتماثلان أيضاً. إذن: كم هي صورة استعارية ممتعة؟

و الأمر نفسه بالنسبة إلى السماء و إقلاعها للمطر، فالسماء تختلف عن الأرض

بكونها ترسل الماء إلى الأسفل فلا تنسحب عليها سمة الابتلاع بقدر ما تنسحب عليها سمة أخرى هي: أن تكفّ عن إرسال المياه، إلّا أنّ عملية الكفّ تتماثل مع عملية البلع من حيث السرعة الزمنية و ما يترتّب على مثل هذه السرعة من إزالة الأثر للمياه. و بالفعل، فإنّ (الإقلاع) بصفته إذهاباً للشيء من أصله إنّما يعني إزالة الأثر تماماً على نحو إزالته بالنسبة إلى الأرض.

إذن - للمرّة الجديدة - كم تتحقّق بجمالية هاتين الاستعارتين اللتين و سمتا صورة الطوفان و قد توقّف فجأةً ونهائياً، من خلال النظر إلى مصدره الذي فاض بالماء، والنظر إلى نهايته التي توقّف فيها عن الحركة، بالنحو الذي فصلنا الحديث عنه.

سورة الرعد

قال تعالى: ﴿أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَالَتْ أَوْدِيَةٌ بِقَدَرِهَا فَاحْتَمَلَ السَّيْلُ زَبَدًا رَابِيًا وَمِمَّا يُوقِدُونَ عَلَيْهِ فِي النَّارِ ابْتِغَاءَ حُلِيَةٍ أَوْ مَتَاعٍ زَبَدٌ مِثْلَهُ كَذَلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ الْحَقَّ وَالْبَاطِلَ فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاءً وَأَمَّا مَا يَنْفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الْأَرْضِ كَذَلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ^١﴾

هذه الآية الكريمة تتضمن عنصراً سورياً له تميّزه المدهش في نصوص القرآن الكريم. وإذا أمعنت النظر فيها لاحظت أنّها قد صيغت بلغة تبدو وكأنّها تقريرية أو إخبارية تتحدّث بداياتها عن نزول المطر (أنزل من السماء ماءً) إلّا أنّ هذه اللغة سرعان ما تلفت نظرك إلى كونها (مجموعة صور) تنشطر إلى قسمين رئيسين، يتضمّن كلّ قسم مجموعة صور جزئية، قد رسمها النصّ لتشير إلى مفهومي «الحقّ» و «الباطل»، حيث يحدّثك النصّ بصراحة إلى أنّ الله تعالى إنّما رسم هذه الصور ليميّز بها بين الحقّ والباطل. وقبل أن نحدّثك عن الخصائص الفنيّة لهذه الصور، يجدر بنا أن نلخص الآية الكريمة في دلالتها العامة.

يقول النصّ: إنّ الله تعالى أنزل مطراً من السماء، هذا المطر سال على الأرض، وتوزع في مجموعة من الوديان، كلّ واحد منها يختلف في حجمه عن الآخر من حيث الصغر والكبر، ومن حيث النوع الذي تنتسب إليه التربة. ومن الطبيعي أن يكون مرأى

هذه المياه أو السيول مقروناً بوجود (الزبد) الذي يطفو على سطحها. هذا الزبد الذي يطفو على المياه، يماثله زبد آخر يتأتى من المعادن التي يستخدمها أصحاب العمل في صياغة الحليّ أو السلع الأخرى التي يفيد منها الناس، حيث إنّ صياغتها تتمّ من خلال تذويبها بالنار، وحيث إنّ عملية التذويب أو الصوغ تستتبع - بطبيعة الحال - تصفية المعدن من الأوساخ العالقة به متمثلة في (الزبد).

وهكذا يضرب الله الحقّ و الباطل، حيث إنّ الزبد يذهب بلا قيمة، وأمّا ما ينفع الناس فيظلّ هو المادة التي تحتفظ بقيمتها.. وهكذا يضرب الله تعالى هذه الأمثال، أي المعادن و المياه التي تحمل زبداً يذهب جفاءً، و تحتفظ بما هو ذو منفعة.

هذا هو ملخص ما تضمنته الآية المشار إليها.

والآن نتقدّم بالحديث عن العنصر (الصوري).

لقد ورد في هذه الآية الكريمة تعليقان هما قوله تعالى «كذلك يضرب الله الحقّ والباطل» تعقيباً على صورتي السيل و المعدن، وقوله تعالى «كذلك يضرب الله الأمثال» تعقيباً على صورتي الزبد الذي يذهب جفاءً، و المنفعة التي تمكث في الأرض. وهذا يعني أنّ الآية الكريمة تمخضت للتركيبات الصورية الآتية :

الصورة الأولى : و تتضمن مجموعة صور جزئية هي : (نزول المطر من السماء) (إسالة الأودية كلّ واحد بقدره) (احتمال السيل زبداً رابياً).

الصورة الثانية : ما يلي : (صورة النار، حيث يُوقد عليها المعدن) و (صورة «الزبد» الذي ينفصل عن المعدن بعد عملية الانصهار).

الصورة الثالثة : و تتضمن صورة (الزبد) و قد ذهب جفاءً، و صورة ما ينفع الناس فيمكث في الأرض.

إذن : نحن الآن أمام مستويات من الصور.

(١) صورة رئيسة تشمل جميع الصور الجزئية.

(٢) صورة جزئية تندرج جميعاً ضمن الصورة الرئيسية.

(٣) صورتان ثانويتان تتعلّق إحداهما بتجربة السيل، و الأخرى بتجربة المعدن.

(٤) تندرج ضمن هاتين الصورتين الثانويتين.

لكن ما يعيننا من ذلك جميعاً هو عمارة الصور من حيث تضمّنها للدلالات الممتعة والغنيّة فكرياً. ولنقف بك عند الصورة القائلة (أنزل من السماء مطراً فسالت أودية بقدرها).

هذه الصورة - لو دققت النظر فيها - للخطت أنّها لا تتحدّث عن مجرد نزول المطر، وكونه (رمزاً) للحقّ أو القرآن أو الإسلام والإيمان... إلخ. فأنت ترى أنّ النصّ لو كان يستهدف الرمز إلى الإيمان لاكتفى بالمطر والنور مثلاً، ولكنه يستهدف تبين درجة الإيمان، ولذلك رسم صورة حسّية طريفة لا نظائر لها في الاستخدام الفنّي للصور، ألا وهي صورة أنّ المطر عندما ينزل على الأرض في كلّ واد يتشرب من الماء بقدر مساحته، فهناك من الوديان ما تشرب أضعاف ما تشربه الوديان المتوسطة أو الصغيرة، بحيث تواجه عشرات الأودية مثلاً، وكلّ واحد منها يختلف في مساحته عن الآخر.

هذه الصورة تتّسم بالطرافة والجدة بالقياس إلى ما يخبره البشر من تجارب الفن. ولعلّك تلاحظ أنّ النصّ القرآني يستخدم مستوياتٍ متنوعة من الصور، وفي الغالب تجد أنّ الصورة المألوفة هي التي يتوكأ عليها النصّ القرآني مادام الهدف هو توصيل دلالتها إلى المتلقّي. والألفة - كما تعرف - نمطان أحدهما: الصورة المستخدمة فنياً عند البشر، والآخر: الصورة الجديدة. وفي الحالين فإنّ (الألفة)، أي ملاحظة العلاقة بين طرفي الشيء بسهولة، نظراً لخبرة الناس بها، تظلّ هي المستهدفة في رسم القرآن الكريم للعنصر الصوري.

وكذلك - في حالاتٍ خاصّة يستدعيها السياق - يتّجه النصّ إلى رسم صورة تتطلّب تأملاً وحركة تخيلية واسعة لإدراك دلالتها. والمهمّ أنّ هذه المستويات جميعاً تتسم بما هو عميق ومهمّ من الدلالات، بغضّ النظر عن كونها مألوفة أو نادرة.

وإذا عدنا إلى الصورة التي نحن في صدد الحديث عنها، أي: صورة الأودية التي تحتل سيول الماء بقدر حجمها نجد أنّ هذه الصورة تظلّ من الدقّة بمكان يبعث على الانبهار والدهشة. ولذلك ندعوك إلى ملاحظتها بمزيد من التأمل.

لاحظ أولاً أنَّ النصَّ قال (أُنزل من السماء ماءً) ثمَّ قال (فسالت أودية بقدرها). لقد كان من الممكن أن يقول النصُّ بأنَّ الوديان أو الأنهار تختلف في مساحتها وقدرها، وكذلك الإيمان أو الإسلام تختلف درجاته عند المؤمنين. إلَّا أنَّ النصَّ ذكر أولاً قضيَّة المطر النازل من السماء. فما هو السرُّ الفني في ذلك ؟ في تصورنا - من الزاوية التدوئية الصرفة - أنَّ النصَّ يريد أن يتحدَّث عن مبادئ الله، وهي مبادئ نزل بها القرآن من السماء، ولذلك ناسبها أن يرسم لها (رمز) يتوافق مع عملية (النزول) من السماء، ولا شيء أكثر مناسبةً من (المطر) النازل من السماء، لأنَّ (المطر) يقترن بالعتاء، وكذلك القرآن أو الإسلام يقترن بالعتاء.

وهذا ما يتَّصل بالصورة الأولى (المطر).

وأما الصورة الثانية (فسالت أودية بقدرها) فتشير إلى درجات الإيمان بهذه المبادئ وتشرب الناس بها، فيما أنَّ المؤمنين يتفاوتون في درجة التزامهم بهذا المبدأ أو ذاك، حينئذٍ ناسب ذلك أن يكون «الرمز» متوافقاً مع درجات الإيمان. ولا شيء أكثر دقَّة من الأرض التي تشرب من الماء بقدر حجمها. إذن أمكنك أن تتبيَّن مدى جماليَّة ودقَّة هذه الصورة الرمزية، بالنحو الذي حدَّثناك عنه. وأمَّا الصورة الثالثة، تتمثَّل في قوله تعالى: (فاحتمل السيل زبداً رابياً)، ومعنى الصورة هو: أنَّ المطر عند ما نزل من السماء وتشربته الوديان بقدر مساحتها، حينئذٍ فإنَّ الوديان قد أفادت من هذا الماء أو سيل المطر بما فيه منفعة للتربة. لكن، إلى جانب هذه المنفعة، فإنَّ الماء قد احتمل زبداً رابياً، أي: قد حمل زبداً طافياً، وهو الرغوة من الماء.

طبيعياً، إنَّ النصَّ لم يذكر هنا الفارقة بين الماء والزبد، وأنَّ الأوَّل يجسّد منفعة وأنَّ الآخر لا منفعة فيه، بل أردف ذلك بصورة أخرى هي: ما يُوقد عليه النار من المعادن التي تُستخدم للزينة كالذهب والفضَّة مثلاً والمطلق المنفعة، حيث علّق على ذلك قائلاً بأنَّ هذه العملية تحمل زبداً بدورها، ثمَّ قال تعالى: (كذلك يضرب الله الحقَّ والباطل).

إنَّ الأهميَّة لمثل هذه الصورة أنَّ المتلقِّي هو الذي يستكشف دلالة الصورة، مع ملاحظة أنَّ نهاية الآية الكريمة تشير إلى أنَّ ما هو زبد فسيذهب جفاءً، وأنَّ ما ينفع الناس

فيمكث، حيث يستخلص المتلقّي بأنّ هدف هذه الصور جميعاً هو تبيين الفارقة بين الحقّ والباطل، بين الإيمان والكفر، بين الخير والشرّ... إلخ. إلّا أننا لا نزال نتحدّث عن هذه الصورة لملاحظة علاقتها الفنيّة بما سبقها من صورة المطر والأودية.

لا شكّ، أنّ تجاربنا اليومية تدلّنا بكلّ وضوح عند مشاهدتنا لسيول المياه أنّ الزبد الذي يعلو هذه السيول يتلاشى سريعاً، ممّا يعني انتفاء فائدته، وأنّ الفائدة تنحصر فيما يمكث من المياه. والآن: إذا تابعتنا الصورة التي جاءت بعدها وهي قوله تعالى: ﴿وَمِمَّا يُوقِدُونَ عَلَيْهِ فِي النَّارِ ابْتِغَاءَ حِلْيَةٍ أَوْ مَتَاعٍ زَبَدٌ مِثْلَهُ﴾^١ حينئذٍ تتوهّج دلالة الصورة بنحو أكثر وضوحاً. فأنت عندما تلاحظ عملية صهر المعدن وتنقيته من الأوساخ التي تعلق به، ثمّ تنتبه على مقارنة النصّ زبد الماء بزبد المعدن، تدرك عندئذٍ بأنّ الهدف هو التأكيد على وجود مواد عديمة الفائدة مقابل ما هو كثير الفائدة من المعدن أو الماء.

بيد أنّ ما نوّد توضيحه هنا هو ملاحظة الصورتين، زبد الماء والمعدن وما ينطويان عليه من الرمز. أمّا زبد الماء فلا يحتاج إلى توضيح ما دمنا سابقاً قد أوضحنا ذلك. وأمّا زبد المعدن وعلاقته بعملية الانصهار، فأمر يحتاج إلى شيء من التفصيل. لقد كان ممكناً مثلاً أن يكتفي النصّ بالصورة الأولى، وهي الماء والزبد، بحيث يستخلص المتلقّي بأنّ الماء هو المادّة التي ينتفع بها وأنّ الزبد لا فائدة فيه.

لكن، إذا دققت النظر جيّداً و علمت بأنّ النصّ قد استهدف المقارنة بين الإيمان والكفر، أو الحقّ والباطل، حينئذٍ فإنّ زبد الماء وحده من الممكن ألاّ يعبر عن الفارقة بين الحقّ والباطل، لأنّ الزبد يتلاشى فحسب دون أن يقترب بما هو وسخ مقابل ما هو نظيف مثلاً، وهذا على عكس الصورة التي نحن في صدها، حيث إنّ الذهب مثلاً عند تنقيته يترك وسخاً، وليس مجرد زبدٍ لا فائدة فيه، أي أنّ (الوسخ) و عدم المنفعة عندما يجتمعان، حينئذٍ فإنّ الطابع السلبي للشيء يتضخم دون أدنى شكّ.

هنا قد يتساءل، إذا كان الأمر كذلك، فإنّ الاكتفاء بصورة المعدن و وساخته بعد التنقية كافٍ في التدليل على الفارقة بين الحقّ والباطل؟ إلّا أننا نجيب أنّ لكلّ من زبد

الماء و زبد المعدن خصوصيته لا توجد عند أحدهما فحسب، فزبد الماء يتلاشى، و زبد المعدن لا يتلاشى بل يترك مادته الوسخة برأى من العين.

و نحن إذا قارنا بين الحقّ و الباطل، نجد أنّ الباطل يحمل خصيصتين، إحداها هي وساخته المعنوية كالسرقة و العدوان مثلاً، و الأخرى هي عدم استمراريته، حيث نعرف تماماً بأنّ السرقة أو العدوان على الآخرين بدون ذنب، إذا قدر له أن يحتفظ بفاعليته في سياقاتٍ خاصّة إلا أنّه لا يحافظ على استمراريته، نظراً لوضوح قبحه عند الناس جميعاً. إذن : الباطل، يظلّ من جانب يحمل خصيصة عدم الاستمرار، و يظلّ من جانب آخر، يحمل خصيصة القبح، و هاتان الخصيصتان تتوفران في زبد كلّ من الماء و المعدن، حيث يحتفظ زبد الماء بخصيصة التلاشي، و يحتفظ زبد المعدن بخصيصة الوساخت.

لكن، لا تزال هذه الصورة بحاجة إلى تحليل آخر يرتبط بتفصيلاتها التي أشارت إلى كلّ من ظاهرة (المتاع) و (الحلية)، أي: أنّ النصّ ذكر بأنّ المعدن الذي يصاغ من أجل الحلية أو يستخدم من أجل سلعة أخرى إنّما يترك زبداً كزبد الماء. و ما نستهدفه هو معرفة الأسرار الفنيّة لاختيار كلّ من ظاهرة (المتاع) و (الحلية) و علاقتها بالزبد، حيث كان من الممكن أن يكتفي النصّ بالقول بأنّ ما فيه منفعة من المعدن هو الجدير بالاعتبار دون هاتين الظاهرتين : الحلية و المتاع، فما هو السرّ الفنيّ في ذلك ؟

في تصورنا أنّ الرمز مازال يرتبط بما فيه (المنفعة) أو انتفاؤها، كالماء الذي ينتفع به، و الزبد الذي لا ينتفع به، حينئذٍ فإنّ (المنفعة) لا تنحصر في إشباع الحاجات الرئيسيّة كالغذاء، حيث إنّ الماء هو المادّة التي تتسبّب في توفيره، بل تتجاوز ذلك إلى اشباع الحاجات الثانويّة أيضاً. و المعدن كالذهب و الفضة و سواهما يحقق كلّاً من الاشباعين الضروري و الكمالي. أمّا الضروري فإنّ المعادن تشكّل ثروات طبيعيّة لا يمكن تجاهلها بالنسبة إلى إشباعها لحاجات متنوعة تتصلّ بالمأكل و الملبس و المسكن... إلخ. و أمّا الكمالي فإنّ الحلية - سواء أكانت خاصّة بالنساء (كالذهب) أو بطلق الإنسان، أو بطلق السلع التي تزيّن بهذا المعدن أو ذاك تظلّ واحدة من الحاجات التي يعنى البشر بها.

و في ضوء هذه الحقائق، يمكنك أن تتبيّن جانباً من الأسرار الفنيّة الكامنة وراء

انتخاب هذه الصورة و مفرداتها المتمثلة في الحلية و المعدن. إذن : جاءت صورتنا (المطر و زبده) و (المعدن و زبده) رمزين بالغى الأهمية بالنسبة إلى تبين الفارقة بين الحقّ و الباطل، حيث أنّ النصّ القرآني الكريم - كما لاحظت - قد عبّ عليهما بقوله تعالى (كذلك يضرب الله الحقّ و الباطل) حتّى يضع المتلقّي أمام دلالة واضحة في التمييز بينهما.

و الأهمّ من ذلك، أنّ النصّ ختم ذلك بتقديم صورة أخرى هي قوله تعالى «أمّا الزبد فيذهب جفاءً و أمّا ما ينفع الناس فيمكث في الأرض». إنّ هذا التعليق أو التوضيح يظلم من الضرورة بمكان، مادام الهدف من تقديم تينك الصورتين (المطر و المعدن و زبدهما) هو : توضيح أنّ ما ينفع الناس هو الأجدر بالاعتبار، وأنّه هو الذي يستمرّ و يمكث (و هو الحقّ أو القرآن أو الإسلام أو الإيمان... إلخ) و أنّ (الزبد) يذهب بعيداً عن المنفعة، لا قيمة له البتّة (و هو الباطل و الكفر... إلخ).

إذن : أمكننا أن نتبين مدى جماليّة هذه الصورة من حيث جزئياتها و عمارتها العامّة بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى : ﴿و لو أنّ قرآنًا سيّرت به الجبال أو قُطعت به الأرض أو كلّم به الموتى بل لله الأمر جميعاً أفلم ييأس الذين آمنوا أنّ لو يشاء الله لهدى الناس جميعاً ولا يزال الذين كفروا تصيبهم بما صنعوا قارعةً أو تحلّ قريباً من دارهم حتّى يأتي وعد الله إنّ الله لا يخلف الميعاد﴾^١

تتضمّن هذه الآية ثلاث صور فنيّة هي (و لو أنّ قرآنًا سيّرت به الجبال) و (أو قُطعت به الأرض) و (أو كلّم به الموتى). طبيعياً، يمكنك - لو انسقت مع أسباب النزول التي ذكرها المفسّرون - أن تقول : إنّ هذه العبارات الثلاث ليست (صوراً)، بل هي حقائق، حيث يقول المفسّرون : إنّ المشركين قد اقترحوا على النبي ﷺ أن يُسير لهم الجبال، وأن

يجعل لهم في الأرض عيونا وأنهاراً، وأن يحيي بعض الموتى ليخبروهم بحقيقة الرسالة الجديدة، ولتكون هذه الظواهر دلائل إعجازية على صحة الرسالة.
 إلا أن ما ينبغي لفت نظرك إليه هو، أنه حتى في حالة الذهاب إلى هذا الرأي نجد أن العبارات الثلاث المذكورة تنتسب إلى عنصر الصورة الفنية أكثر من انتسابها إلى مجرد الكلام التقريري.

إن أحد أشكال الصورة الفنية، يُطلق عليه (الصورة الفرضية)، أي الصورة التي تقوم على إيجاد علاقة بين شيئين لا وجود لها في عالم "الواقع" بقدر ما ينحصر وجودها في مجرد "الافتراض" لحالة من الحالات، كما لو قلنا: افترض أن القرآن نزل بلغة غير العرب، حينئذ فإن أمثلة هذا الافتراض تظل حقائق ذهنية أكثر منها حقائق واقعية.
 والآن: إذا عدنا إلى الصور التي وردت في الآية المتقدمة (ولو أن قرآنًا سیرت به الجبال، وقطعت به الأرض، أو كلم به الموتى) لوجدنا أن هذه الصور تنتسب إلى (الصورة الفرضية) التي تفترض وجود علاقة بين تسيير الجبال و تقطيع الأرض و تكلم الموتى، وبين (القرآن الكريم).

لا شك، أن الجبال والأرض والموتى من الممكن أن (تعي) - في حالات خاصة - مفهومات المهمة العبادية، وهذا كما ورد في الآية الكريمة ﴿إنا عرضنا الأمانة على السماوات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها﴾^١ وكما ورد ﴿وإن من شيء إلا يسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم﴾^٢ إلا أن هذا الوعي العبادي لا يعني أن واقع القرآن الكريم قد تحقق من خلال تسيير الجبال به أو تقطيع الأرض به أو تكليم الموتى به بنحو تجريبي بالنسبة إلى دنيا المشركين أو مطلق الناس، بقدر ما يعني أنه مجرد (فرضية) يستهدف منها تقريب الحقائق و توضيحها و تعميق دلالتها، كما هو شأن سائر الصور الفنية، من تشبيه واستعارة و رمز، حيث تُصاغ (أمثلة هذه الصور من أجل هدف خاص هو: توضيح الحقائق و توصيلها إلى الذهن بنحو أشد فاعلية من الكلام التقريري.

وأيّاً كان الأمر، ما يعيننا ممّا تقدّم، أن نشير إلى جماليّة هذه الصور (الفرضية)، من حيث دلالاتها من جانب، ومن حيث إحياءاتها المتنوعة من جانب آخر.

ولعلّ أوّل ما يلفت نظرك في هذه الآية أو الصور، أنّها تصدرت بإحدى أدوات الشرط (و هي : لو)، حيث نعرف جميعاً أنّ (الشرط) يحتاج إلى (جواب)، فأنت حين قراءة تلك لهذه الصور الثلاث، تتوقّع أن تظهر بجواب لها، كما لو افترضنا أنّ الجواب سيكون مثلاً (أنّ هذا القرآن لو سيّرت به الجبال... إلخ، لما آمن به المشركون، أو لكان هو هذا القرآن الذي نزل عليكم، إلخ. ولكنّ الآية الكريمة حذفت أمثلة هذا الجواب، وتركنت أنت المتلقّي (قارئاً أو مستمعاً) تمارس عملية (كشف فنيّ) للجواب المحذوف.

إننا لا نعتزم أن نكرّر الحديث عن أهميّة (الكشف) الفنيّ الذي يسهم به المتلقّي في عملية التذوّق للنصوص، حيث سبق أن كرّرنا ذلك بأنّ جماليّة النصّ يتضمّن حجماً، من خلال إسهامك الذوقي في استخلاص الدلالة. ولا أدلّ على ذلك من أنّك تقف الآن متأملاً، تقلّب وجوهاً متنوعة من النظر، محاولاً أن تستخلص هذه الدلالة أو تلك، حيث تعود حيناً إلى أقوال المفسّرين فتجدها متفاوتة حيث يذكر بعضها أنّ الآية نزلت في المشركين الذين اقترحوا على النبيّ ﷺ تسير الجبال... إلخ، وتجد أنّ بعضها يشير إلى أنّها نزلت في صلح الحديبية حينما رفض المشركون التوقيع على عبارتي (بسم الله الرحمن الرحيم) و (محمّد رسول الله).

وفي ميدان التذوق الفنيّ، تجد أيضاً تفاوتاً بين وجهات النظر حيث يستخلص بعض المفسّرين أنّ الجواب المحذوف هو ما ذكرناه من أنّ قرآناً لو سيّرت به الجبال... إلخ، (لما آمن به المشركون)، والبعض يستخلص جواباً هو (لكان هو هذا القرآن الذي نزل على محمّد ﷺ).

إنّ أمثلة هذا التفاوت أو التارجح بين وجهات النظر ينطوي على قيمة فنيّة كبيرة تثيري - دون أدنى شكّ - من تجارب المتلقّي لنصوص القرآن الكريم.

ولعلّك تصل إلى استنتاجات أخرى حينما تواصل قراءة الآية الكريمة، حيث عبّ النصّ على الصور الثلاث قائلاً (بل لله الأمر جميعاً، أفلم يئأس الذين آمنوا أن لو يشاء

اللّٰهُ لَهْدِي النَّاسَ جَمِيعاً)، فلو دَقَّقْتَ النظر في هاتين العبارتين المشيرتين إلى أنَّ الأمر جميعاً لله تعالى، وإلى أنَّ الله تعالى لو يشاء لجعل الناس مهتدين، لأمكنك أن تصل إلى استنتاج يقرب من (اليقين)، من أنَّ المقصود من الصور الثلاث هو أنَّ المنحرفين مهما قُدِّمَ لهم من دليل إعجازي فإنَّهم سوف لن يؤمنوا، بدليل قوله تعالى بأنَّ الله تعالى لو شاء لجعلهم مؤمنين من أوَّل الأمر، إلّا أنَّ التجربة أو الاختبار العبادي يفرض على الناس أن يمارسوا مسؤولياتهم في الحياة.

لكن يمكنك أن تصل إلى استنتاج يتجاوز ما تقدَّم، إلى مطلق الإدراك العبادي، إذا تأملت العبارة المذكورة (لو شاء الله لَهْدِي..) وعبارة (لله الأمر جميعاً)، بحيث تستخلص بأنَّ كلَّ شيء هو عائد إلى الله تعالى، وأنَّ قضية الهداية عائدة إلى متطلَّبات الحكمة العبادية، وأنَّ الحكمة لو تطلَّبت نزول القرآن مصحوباً مع تسيير الجبال أو تقطيع الأرض أو تكليم الموتى، لتحقيق ذلك، ولكن بما أنَّ الأمر لله جميعاً، وبما أنَّ الاختيار العبادي لا يتوافق مع جعل الناس جميعاً مهتدين، حينئذٍ فإنَّ الحكمة العبادية قد اقتضت ممارسة المسؤولية بنحوها الذي تخبره البشرية.

إذن: أمكنك أن تتبيَّن أهميَّة هذه الصور الفنيَّة، بخاصَّة إذا وصلتها بالأجزاء الأخرى من الآية الكريمة، ممَّا يكشف ذلك مضافاً إلى عنصرها الإيمانِي عن تماسك البناء العضوي بين أجزاء النصِّ القرآني الكريم.

سورة إبراهيم

قال تعالى : ﴿مثل الذين كفروا بربهم أعمالهم كرمادٍ اشتدَّت به الرياح في يومٍ عاصفٍ لا يقدرون ممَّا كسبوا على شيء ذلك هو الضلال البعيد﴾^١

في الآية الكريمة (تشبيه مفصّل) قد استغرق جميع الآيات، ماعدا العبارة الأخيرة (ذلك هو الضلال البعيد). وأظنّك على معرفة تامّة بأنّ الفارق بين التشبيه المفصّل والتشبيه المجمل هو أنّ الأوّل منهما يتألّف من ظاهرتين بسيطتين، مثل قوله تعالى عن الكفّار (إنّهم كالأنعام) حيث شبّه الكفّار بالأنعام، دون أن يفصّل الحديث عن ذلك، بينما تجد أنّ التشبيه الذي نحن في صدد الحديث عنه قد اشتمل على تفصيل لأعمال الكفّار حيث شبّه أعمالهم بالرماد، و حيث ذكر بأنّ الرماد (اشتدّت به الرياح)، و حيث ذكر بأنّ الرياح المشار إليها (في يوم عاصف). وهذا فيما يتّصل بالمشبّه به).

وأما (المشبّه)، فإنّ الغالب فيه أن يكون مجملاً. إلّا أنّك تجد في مواقع متفرقة من القرآن الكريم (تفصيلاً) لبعض نماذجه، ومنها : النموذج الذي نحدّثك عنه. فأنت ترى أنّ النصّ قد ذكر أولاً هوية (المشبّه)، وهي (الذين كفروا بربّهم)، ثمّ ذكر سمّتهم وهي عبارة (أعمالهم)، ثمّ ذكر بعد ذلك بأنّ هؤلاء الكفّار (لا يقدرون ممَّا كسبوا على شيء). إذن : نحن أمام تشبيه يتّسم بالتفصيل في طرفيه (المشبّه) و (المشبّه به)، مضافاً

لذلك نجد أنّ النصّ قد استخدم طريقة خاصّة في تفصيله للمشبه، أي أعمال الكافر، فهو لم يجمع هذه المفردات الثلاث (الكفّار، أعمالهم، عدم قدرتهم على ما كسبوه)، لم يجمعها في طرف المشبه، بل جعل عبارة (لا يقدرّون ممّا كسبوا على شيء) جعلها تعقيباً على المشبه به، أي أنّ النصّ بعد أن شبه أعمال الكفّار بالرماد، علّق قائلاً بأنّهم (لا يقدرّون ممّا كسبوا على شيء).

و هذا النمط من صياغة الصورة له جماليّته الفائقة في هذا الميدان، ممّا يتعيّن علينا طرحه بشيء من التفصيل.

النصّ يتحدّث - كما لاحظت - عن أعمال الكفّار، من حيث كونها أعمالاً لا ينتفع بها الكفّار في اليوم الآخر، حيث تتحدّد مصائرهم الأبدية تبعاً لما قدّموه من الأعمال. ولكي يعمّق النصّ ويوضّح عدم انتفاع الكفّار بأعمالهم، تقدّم لنا النصّ بنموذج تشبيهي هو الرماد الذي اشتدّت به الريح في يوم عاصف، كذلك الكافر لا يقدر على الانتفاع ممّا عمله.

و السؤال هو: تحديد العلاقة بين كلّ من الرماد وعمل الكافر. ولا شكّ أنّ النصّ حينما يستخدم مثلاً أو نموذجاً تشبيهاً بهذا النحو الذي لحظناه، حينئذٍ ينبغي أن نتيقّن تماماً بأنّ النموذج المذكور يظلّ على صلة وثيقة بعمل الكافر. فما هي ملامح هذه العلاقة أو الصلة؟

الرماد هو المادّة المتبقّية بعد الاحتراق. و مجرد كونه مادّةً محترقة يفقد هويّته الأصلية. لكن بما أنّ هذه المادّة من الممكن أن ينتفع الآخرون بها في موارد خاصّة، حينئذٍ فإنّ تلاشيها من خلال بعثرة الهواء لها مثلاً يفقدها هذا الانتفاع البسيط. و حتّى في هذا النطاق - أي بعثرة الهواء العادي له - من الممكن أن تبقى للرماد بقية. لذلك فإنّ تعرّضه للريح الشديدة يجعل إمكانية الاحتفاظ له ببقية ما أمراً له صعوبته. و لكن من الممكن أيضاً أن تكون الريح الشديدة التي تعرّض لها الرماد عابرةً غير مستمرة، و عندئذٍ من المحتمل أن تسلم بقية منه بشكل من الأشكال، و لذلك إذا كانت الريح مستمرة الهبوب، كما لو حدث ذلك في يومٍ عاصف عرف باستمرارية العصف فيه، حينئذٍ فإنّ استمرارية

العصف تتكفل بإزالة الرماد أساساً وبعثرته بنحو لا تبقى له بقية أبداً.

إذن: جاء هذا التشبيه لعمل الكافر بالرماد أولاً، و بكونه قد اشتدت الرياح به ثانياً، وبكونه في يوم عاصف ثالثاً: هذا التشبيه جاء يحمل مسوغاته الفنية الضخمة عبر تفصيلاته التي أشرنا إليها، وإلا كان من الممكن أن يكفي التشبيه بمجرد المادة الرمادية دون هذه التفصيلات. لكن بما أن النص يستهدف توضيح الحقيقة القائلة بأن عمل الكافر لا ينتفع صاحبه به بأي وجه من وجوه الانتفاع، حينئذ فإن التفصيلات المشار إليها جاءت تحمل مسوغاتها ودلالاتها الفنية الممتعة، كما لاحظت.

هذا كله في صعيد المفردات التي انتظمت المشبه به، أي عبارة: كرماد اشتدت به الرياح في يوم عاصف.

و أما تعليق النص على هذه الصورة بقوله تعالى (لا يقدرון مما كسبوا على شيء)، ثم تعقيبه الذي ختم به الآية الكريمة، و نعني به قوله تعالى «ذلك هو الضلال البعيد» فينبطوي كل واحد منهما على سمة فنية تعمق من الدلالة التي أشرنا إليها.

إنك لتجد أنه من الممكن أن يقول النص مثلاً: إن مثل الذين كفروا بربهم من حيث كونهم لا يقدرون مما كسبوا على شيء من أعمالهم مثل رماد... إلخ، ولكنه قد احتفظ بعبارة «لا يقدرون مما كسبوا على شيء» ليعقب به على صورة الرماد الذي اشتدت الرياح به... إلخ. ترى ما هو السر الفني في ذلك؟

في تصورنا، أن هذا التعقيب قد اقترن بمهمة عضوية بالغة الأهمية هي أن النص بما أنه قد استهدف قضيتين، إحداهما: بطلان عمل الكافر والأخرى عدم الانتفاع به مطلقاً، حينئذ جاءت الفقرة الأولى (مجملة) لا تشير إلى أكثر من القول إلى أن عمل الكافر على نحو الإجمال هو: كرماد... إلخ.

لكن عندما تكفل التشبيه بهذا التفصيل للرماد، و بكونه قد اشتدت الرياح ببعثرته، ويكون حدوث ذلك في يوم عاصف، حينئذ جاءت المسوغات للتعقيب عليه بعبارة (لا يقدرون مما كسبوا على شيء) واضحة.

فالكافر من الممكن أن يُخيل إليه أنه سوف ينتفع بما كسبه من الأعمال بأحد

الوجوه، ولكي يردم مثل هذا التخيل المخطيء، حينئذٍ فإنَّ التعقيب على ذلك بأنَّه لا يقدر ممَّا كسب على شيء، كفيْل بأن يجعل الكفار يائسين تماماً من الانتفاع بعملهم. من هنا، تجد أنَّ النصَّ لم يكتف بهذا التعقيب، بل ختمه بعبارة تتناسب تماماً مع بعد التخييلات التي تصدر عن الكفار في توهمهم بإمكانية الانتفاع بعملهم بوجهٍ من الوجوه. هذه العبارة هي قوله تعالى (ذلك هو الضلال البعيد).

إذن : أمكنك أن تتبيّن جانباً من الأسرار الفنيّة لهذا النمط من التشبيه المفصل، والطرائف الفنيّة التي واكبت صياغته، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى : ﴿ألم تر كيف ضرب الله مثلاً كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء * تؤتي أكلها كلّ حين بإذن ربّها ويضرب الله الأمثال للناس لعلّهم يتذكّرون * و مثل كلمة خبيثة كشجرة خبيثة اجتثت من فوق الأرض ما لها من قرار﴾^١

الصورة الفنيّة التي نحدّثك عنها الآن، وهي واحدة من الصور القرآنية المدهشة التي استوقفت الباحثين، بما تنطوي عليه من الأسرار الجمالية الممتعة، وبما تشير من دلالاتٍ واستحياءات متنوّعة، وبما تحفل به من طرافةٍ وعمقٍ وجدةٍ.

إنَّ أوّل ما يستوقفك منها هو كونها قد استندت إلى ظاهرة (المثل)، وهو ظاهرة قرآنية طالما يستخدمها القرآن الكريم بمثابة (أداة فنيّة) في توضيح الحقائق. ولعلّك تعرف تماماً بأنَّ (المثل) هو أداة (تشبيه) ذات طابع (توكيدي)، فقوله تعالى في الصورة المتقدّمة (مثل كلمة خبيثة كشجرة خبيثة) كان من الممكن أن لا تتصدّرها عبارة (مثل)، كما لو كانت على هذا النحو (الكلمة الخبيثة كالشجرة الخبيثة) فتكون تشبيهاً مألوفاً، إلّا أنَّ النصَّ خلع طابع (التوكيد) على هذا الجانب، فصدّرها بعبارة (مثل) لتكون أشدَّ توضيحاً وجلاءً في الأذهان.

ليس هذا فحسب، بل إنَّك لتجد أنَّ النصَّ القرآني الكريم قدّم عبارةً توضيحيّةً

شارحةً هي قوله تعالى (ألم تر كيف ضرب الله مثلاً كلمة طيبة كشجرة طيبة) فيكون النصّ القرآني الكريم قد قدّم بهذا الشرح مزيداً من الوضوح الذي يستهدف تحقيقه لدى المتلقّي. إنّه يخاطب المتلقّي قائلاً بما معناه: إليك هذا المثل الذي سأقدّمه، لتبيّن دلالاته بعمق: إنّ الكلمة الطيبة كالشجرة الطيبة... إلخ.

والآن، إذا تجاوزنا هذا الجانب واتّجهنا إلى المثل نفسه وجدناه ينطوي على أسرار متنوعة من الجمال. إنّه أولاً يتحدّث عن الكلمة، و يقوم بعملية (تقابل) أو (تضاد) بين نمطين من الكلمة. ثانياً: أمّا (الكلمة) التي يتحدّث عنها فتقترب بطابع صوري هو (الرمز)، أي أنّ النصّ هو يعتمد عنصر التشبيه في توضيح الحقائق قد اعتمد عنصراً صورياً آخر في هذا التوضيح وهو "الرمز".

و هذا النمط من الاستخدام الفنّي له جماليته الفائقة دون أدنى شك. إنّك ترى أنّ النصّ يريد أن يوضّح فاعلية وأهميّة (الكلمة)، و لذلك اتّجه إلى عنصر (التشبيه) ليوضّح تلکم الفاعلية والأهميّة. و لكن الملاحظ هو أنّ نفس الظاهرة التي يستهدف توضيحها بواسطة (التشبيه) - وهي (الكلمة) - تظلّ ذاتها عنصراً صورياً يستخدم أداةً لتوضيح الحقائق ألا وهو الرمز.

فعبارة (النور) أو (الظلمات) مثلاً هما (رمز) يستخدم لتوضيح الحقائق، حيث يشير هذان الرمان إلى الإيمان والكفر مثلاً، وكذلك عبارة (الكلمة)، فهي (رمز) يشير إلى دلالات متنوعة، إلّا أنّ الذي نلاحظه هنا هو أنّ هذا الرمز (الكلمة) قد أصبح مادّة لأداة أخرى هي (التشبيه)، حيث شبّه (الكلمة) بـ (الشجرة)، في حين أنّ الكلمة ذاتها، هي عنصر صوري يستخدم لتوضيح الحقائق. وهنا أصبح هذا العنصر مادّةً لأداة أخرى هي التشبيه، بحيث تمّ استخدامه وسيلة وغاية في آنٍ واحدٍ، وهذا هو موضع السرّ الفنّي الذي نعترم دراسته في حديثنا وإياك.

والآن: إذا أدركنا هذا الجانب من الاستخدام الفنّي لكلّ من الرمز والتشبيه: (الكلمة) و (الشجرة)، نبدأ حينئذٍ بالوقوف عند هاتين الصورتين.

إنّ المتلقّي ليتساءل قائلاً: ما هو المقصود من عبارة (كلمة طيبة)، وهي العبارة التي

شَبَّهَهَا بـ (الشجرة الطيبة) ؟ إذا كان المقصود من (الكلمة) هي مجرد الكلام الطيب الذي يعني أن يتحدث الإنسان في لقائه مع الآخرين، بلغة أخلاقية ذات لين ومحبة، حينئذ نكون أمام صورة مباشرة حقيقية، وليس أمام صورة "رمزية". إلا أن الملاحظ هو أننا نواجه هنا (رمزاً) جعل كثيراً من المعنيين بشؤون التفسير، يتفاوتون في تحديد الدلالة المقصورة من عبارة (كلمة طيبة)، مما يجعلها كما كررنا صورة رمزية وليست حقيقية. ولذلك، نتساءل : ما هو المقصود من هذا الأمر؟

بعض النصوص المفسرة تقول بأن المقصود فيها كلمة التوحيد. ويشير بعضها إلى أن المقصود منها هو مطلق الكلام المرتبط بمفهوم (الطاعة) لله تعالى.

أما تشبيه الكلمة الطيبة بـ (الشجرة الطيبة) فيجربنا إلى ملاحظة فنية أخرى هي أنه إذا كان التشبيه يستخدم لتوضيح الحقائق، حينئذ نتوقع أن يكون هذا العنصر مجرد (أداة) للتوضيح. إلا أن الملاحظ أن هذه الأداة ذاتها، أصبحت (غاية) في الآن ذاته بحيث تحولت بدورها إلى عنصر صوري هو (الرمز) أيضاً.

فكما أن عبارة (كلمة طيبة) - وهي الطرف الأول من التشبيه - قد أصبحت صورة في حد ذاتها بحيث تحتاج إلى طرفين، كذلك أصبح الطرف الآخر من التشبيه (وهو الشجرة الطيبة)، أصبح صورة في حد ذاتها بحيث تحتاج إلى طرفين، طرف هو الشجرة التي ترمز إلى شيء، وطرف هو الشيء الذي يرمز إليه. فكما أن عبارة (النور) التي ترمز إلى (الإيمان) تتضمن طرفين هما: الإيمان وتشبيهه بالنور، كذلك فإن عبارة (الشجرة) تتضمن طرفين هما: الشجرة ثم ما ترمز إليه من الدلالات.

إذن نحن الآن أمام عبارتين أو تركيبين يحملان مهمة فنية مزدوجة تُعدّ من أبرز الظواهر الإعجازية في التعبير القرآني الكريم. هاتان العبارتان أو التركيبان، كلّ واحد منهما هو (أداة) و (غاية) في آنٍ واحدٍ، ولكنهما في مجموعهما صورة واحدة قد استخدم أولهما بمثابة أداة، و استخدم الآخر بمثابة (غاية)، من حيث إن (الكلمة الطيبة) وهي «غاية» شَبَّهت بالشجرة الطيبة وهي أداة.

لكن : لندع الآن هذه التركيبية الإعجازية المدهشة، ونواصل حديثنا عن (الرموز)

التي انطوت عليها هاتان العبارتان أو الصورتان : الكلمة و الشجرة. أمّا الكلمة فقد حدّثناك عنها، و أمّا الشجرة فإنّ النصوص التفسيرية تتفاوت أيضاً في تحديد المقصود منها. هل أنّ المقصود منها هو مطلق الشجرة ؟ أو أنّها شجرة خاصّة كالنخلة مثلاً أو شجرة من أشجار الجنّة ؟ إذا كان المقصود منها هو هذا النمط من الشجر الخاصّ، فحينئذٍ نكون أمام عبارة مباشرة أو حقيقية. لكن إذا انسقنا مع المفسّرين، حينئذٍ نكون أمام (رمز) أيضاً، حيث يشير أهل البيت عليه السلام إلى أنّ الشجرة هي رسول الله ﷺ وأنّ عليّاً عليه السلام و فاطمة عليها السلام و ذريتهما والمؤمنين المحبّين للرسول و أهل بيته عليهم السلام يجسّدون فروعها و عناصرها و ثمارها و أغصانها و أوراقها.

طبيعياً، إنّ ما يميّز النصوص القرآنية الكريمة هو أنّها - في أمثلة هذه الصور - يتآزر فيها كلّ من التعبير المباشر و غير المباشر أو التعبير الحقيقي و المجازي، أو المطلق و الخاصّ، أو القاعدة و تطبيقاتها، بحيث يصحّ القول مثلاً بأنّ المقصود من الشجرة هو مطلق الشجرة، و في الآن ذاته هو : الرسول ﷺ و أهل البيت عليهم السلام و المواليون.

المهمّ أنّ ترشّح العبارة المذكورة بأمثلة هذه الدلالات المتنوعة، هو الذي يكسبها طابع الفنّ المعجز، و من ثمّ يجعلها ذات مهمّة مزدوجة (من حيث التعبير الجمالي) بنحو يمكن أن نعدّها عباراتٍ مباشرة تحمل معناها اللغوي و الحرفي و عباراتٍ غير مباشرة تحمل دلالاتها الرمزية بالنحو الذي أوضحناه.

لكننا بعد : لم نحدّثك عن الأسرار الفنيّة لهاتين العبارتين (الكلمة الطيّبة) و (الشجرة الطيّبة) من حيث كونهما صوراً تشبيهية و رمزية تشعّ بدلالاتٍ محدّدة يستهدفها النصّ القرآني الكريم.

عندما تدقّق النظر في هذين التشبيهين (كلمة طيّبة كشجرة طيّبة) و (كلمة خبيثة كشجرة خبيثة)، تجد أنّهما ينتسبان إلى ما يمكن تسميته بـ (الصورة التفصيلية)، حيث لا يكتفي النصّ القرآني الكريم بإيجاد العلاقة العابرة بين الكلمة الطيّبة و الشجرة الطيّبة أو بين الكلمة الخبيثة و الشجرة الخبيثة، بل يفصّل الكلام في أوجه الشبه بين الأطراف التي تنتظم التشبيهين.

فالنسبة إلى التشبيه الأول (كلمة طيبة كشجرة طيبة) يتقدّم النصّ القرآني الكريم بتفصيل الحديث عن (المشبه به)، فيحدّثك عن (أصل) الشجرة و (فرعها)، ويحدّثك عن موسم ثمرها، فيقول: (أصلها ثابت و فرعها في السماء تؤتي أكلها كلّ حين بإذن ربّها). و بالنسبة إلى التشبيه الآخر، يحدّثك عن أصلها، مشيراً إلى اجتثاثها من فوق الأرض، و عدم وجود قرار لها. و هذا التفصيل الذي لحظته لم يكن - بطبيعة الحال - مجرد عملية وصفية لغرض الإمتاع، بل ينطوي - دون أدنى شكّ - على أسرار فنيّة يتطلّبها الموقف الذي استدعى أمثلة هذين التشبيهين. و السؤال هو ما هي الأسرار الفنيّة لهذا التفصيل؟

لقد شبّه النصّ القرآني الكريم - كما لحظت - الإيمان أو التوحيد أو الطاعة، شبّه ذلك بالشجرة الطيبة، ثمّ ذكر أنّ هذه الشجرة أصلها ثابت و فرعها في السماء و أنّها تؤتي أكلها كلّ حين بإذن ربّها. و لعلّك تقول: إنّ تشبيه الإيمان بالشجرة الطيبة، من الممكن أن يكتفى منه مثلاً بذكر ثمرها و هو الثواب أو المعطيات التي يحصل عليها الإنسان نتيجة إيمانه بالله تعالى. و لكننا نجيبك على ذلك قائلين: إنّ الهدف الفكري للتشبيه لا ينحصر في مجرد المعطى الدنيوي أو الأخروي للإيمان و على معطياته.

و لذلك جاءت التفصيلات التي لحظتها بالنسبة إلى كون الشجرة ذات (أصل) في الأرض و (فرع) في السماء، و أنّ أكلها ينتفع به كلّ حين بإذن الله تعالى. هذه التفصيلات لا بدّ أن تقترن بدلالاتٍ متنوعة إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ النصّ القرآني الكريم يتميز عن النصوص الأدبية البشرية بكونه لا يصوغ عبارة فنيّة إلّا و تكون ذات دلالة مقصودة، و أنّه تعالى منزّه عن الكلام الزائد على الحاجة. و حينئذ لا بدّ من التساؤل عمّا تتضمّنه هذه التفصيلات من دلالة.

إننا لو انسقنا مع التفسير العام لهذا التشبيه، أي طبيعة الشجرة العادية التي تنبت في الأرض و تضرب بجذورها في الأرض، و تثبت تبعاً لذلك في الأرض، ثمّ تتعالى بفروعها إلى الفضاء أو إلى ما عبّر عنه النصّ الكريم (السماء)، حيث يجيء هذا التعبير مقابلاً للأرض و ليس السماء التي لا سبيل إلى وصول الإيتاء إليها.

أقول : لو انسقنا مع هذا التفسير، لوجدنا أنَّ لهذه التفصيلات جملةً من المعطيات المترتبة على الإيمان بالله تعالى.

إنَّ النصَّ لو اكتفى مثلاً بتشبيه الإيمان بالشجرة المثمرة لكان العطاء الذي يحصل له عطاء محدوداً في نطاق الإشباع للحاجات البيولوجية، وهو الشبع الذي يزيح التوتر العضلي للمعدة أو الشبع المترف الذي يزيد من إمتاع الشخص في تناوله للفواكه مثلاً. وأما حاجاته الأخرى، بخاصة الحاجات النفسية كالحاجة إلى الحياة والحاجة إلى الأمن والحاجة إلى التقدير الاجتماعي، والحاجة إلى الانتماء الاجتماعي، والحاجة إلى معرفة الحقائق، كلُّ هذه الحاجات تظلُّ غير مشبعة، وهو أمر لا يحقق التوازن النفسي للشخص إذا كان الإشباع منحصراً في الحاجة إلى الطعام.

لذلك فإنَّ أهمّية هذه التفصيلات التي لحظتها في التشبيه المتقدم، مثل كون الشجرة ذات (أصل) هو (ثابت) في الأرض، وذات (فرع) هو متصاعد إلى السماء، وذات (ثمر)، هو يتأتَّى في جميع الأوقات أو بعضها، وكون ذلك جميعاً بإذن الله تعالى وليس بإذن غيره. هذه التفصيلات لابدَّ أن تتضمن دلالاتٍ متنوعة ترتبط بإشباع مختلف الحاجات الجسميّة والنفسية والعقلية حتى يتأتَّى للإنسان أن يحقق توازنه المطلوب في جميع الصعد.

والآن : لنحاول الوقوف عند بعض النظرات التي قدّمها المعنيون بشؤون التفسير، مشفوعة بتدوّننا الفني لهذه التفصيلات.

النصوص المفسّرة، أشارت مثلاً إلى أنَّ «الإيمان» قد شبّه بأحد أنواع الشجر وهو النخلة، وشبّه (ثبات الإيمان) وشبّه علمه أو معرفته بالفروع التي تحصل من الشجرة فتتعالى إلى فوق، وكذلك تتعالى وتنامي معرفته وعلمه، وشبّه ما يحصل عليه من ثواب الإيمان في الدنيا والآخرة بثمر النخلة التي تؤتي أكلها كلّ حين، حيث يمكن أن نستخلص من الحين أو الوقت بأنَّ المؤمن سوف يحصل على إشباع حاجاته. إمّا في الأوقات جميعاً، أو في موسم الحصاد، أو نستخلص من الحين أو الوقت الدلالة الزمنية لكلِّ من الحياة الدنيا والآخرة، بحيث يفيد المؤمن من إيمانه دنيوياً وأخروياً. أمّا دنيوياً

فَلَا تَهْ يَسْتَمْتَع بِالثَّمَارِ الَّتِي يَحْصِلُ عَلَيْهَا فِي مَعِيشَتِهِ، وَ أَمَّا أُخْرَوِيًّا فَلَا تَهْ يَسْتَمْتَع بِمَا يَحْصِلُ عَلَيْهِ مِنَ الثَّوَابِ فِي حَيَاتِهِ الْآخِرِيَّةِ.

إِذْنُ : لَوْ انْسَقَتْ مَعَ امْتَلَأَ هَذَا التَّفْسِيرِ، لَوَجَدْتُ أَنَّ الْعَطَاءَ الْمَتَرْتَّبَ عَلَى الْإِيمَانِ لَا يَنْحَصِرُ فِي مَجْرَدِ الْحَصُولِ عَلَى الثَّوَابِ الْآخِرِيِّ أَوْ الْإِشْبَاعِ الدُّنْيَوِيِّ، بَلْ يَتَجَاوِزُهُ إِلَى إِشْبَاعِ الْحَاجَاتِ الْآخَرَى : جَسْمِيًّا وَ نَفْسِيًّا وَ عَقْلِيًّا، دُنْيَوِيًّا وَ أُخْرَوِيًّا. فَالْمَعْرِفَةُ أَوْ الْعِلْمُ يَظَلُّ - كَمَا أَشْرْنَا - وَاحِدًا مِنَ الدَّوَاغِ الَّتِي لَا سَبِيلَ إِلَى إِغْفَالِهَا بِالنِّسْبَةِ إِلَى تَرْكِيبَةِ الْبَشَرِ، حَيْثُ إِنَّنَا جَمِيعًا نَتَطَلَّعُ إِلَى مَعْرِفَةِ الْحَقَائِقِ وَ اسْتِكْنَاهِ أَسْرَارِهَا، وَ هَذَا مَا يَتَجَسَّدُ مِثْلًا فِي تَشْبِيهِ (الْفَرْع) لِلشَّجَرَةِ حَيْثُ لِحْظُنَا بِأَنَّ ارْتِفَاعَ الْمَعْرِفَةِ يَظَلُّ عَلَى صِلَةِ بَارْتِفَاعِ الشَّجَرَةِ.

وَ إِذَا تَجَاوَزْنَا هَذِهِ الْحَاجَةَ (العقلية) وَ اتَّجَهْنَا إِلَى الْحَاجَاتِ النَّفْسِيَّةِ، لِلْحِظُنَا بِأَنَّ تَشْبِيهِ الْإِيمَانِ (فِي نَبَاتِهِ) بِبَنَاتِ الشَّجَرَةِ فِي الْأَرْضِ، يَجَسَّدُ وَاحِدًا مِنْ أَهَمِّ الْحَاجَاتِ النَّفْسِيَّةِ أَلَا وَ هِيَ الْحَاجَةُ إِلَى الْأَمْنِ، حَيْثُ يَذْكَرُ الْمَفْسُورُونَ بِأَنَّ هَذَا الثَّبَاتَ لَهُ صِلَةٌ بِمَا تَوْضَّحَهُ الْآيَاتُ الْلاحِقَةُ لِهَذَا التَّشْبِيهِ، مِثْلُ قَوْلِهِ تَعَالَى ﴿يَثْبُتُ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا بِالْقَوْلِ الثَّابِتِ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَ فِي الْآخِرَةِ﴾^١ فَهَذِهِ الْآيَةُ الْكَرِيمَةُ تَلْقِي بِإِنَارَتِهَا عَلَى الْمَوْقِفِ، وَ تَفْسِّرُ لَنَا كَيْفَ أَنَّ الْإِيمَانَ الثَّابِتَ يَنْتَفِعُ بِهِ الشَّخْصُ حَيْثُ يُمْكِنُهُ اللَّهُ تَعَالَى فِي الدُّنْيَا بِالنَّصْرِ أَوْ الْفَتْحِ مِثْلًا، وَ حَيْثُ يُمْكِنُهُ اللَّهُ تَعَالَى فِي الْآخِرَةِ بِحَيْثُ يَثْبُتَ عَلَى الصَّرَاطِ مِثْلًا أَوْ يَثْبُتَ عَلَى أَيْمَانِهِ عِنْدَ مَسَاءَلَةِ الْقَبْرِ... إلخ. ١

إِذْنُ : هَذِهِ الْحَاجَاتُ النَّفْسِيَّةِ، مِضَافًا إِلَى الْحَاجَاتِ الْعَقْلِيَّةِ الَّتِي أَشْرْنَا إِلَيْهَا، فَضْلًا عَنْ الْحَاجَاتِ الْجَسْمِيَّةِ الْمُرْتَبِطَةِ بِالثَّمَرِ... أَوْلَئِكَ جَمِيعًا تَفْسِّرُ لَنَا كَيْفَ أَنَّ لِهَذِهِ التَّفْصِيلَاتِ صِلَةٌ بِإِشْبَاعِ الْحَاجَاتِ الْمُخْتَلِفَةِ لِلْإِنْسَانِ، جَسْمِيًّا وَ عَقْلِيًّا وَ نَفْسِيًّا، دُنْيَوِيًّا وَ أُخْرَوِيًّا، مِمَّا تَكْشِفُ مِثْلَ هَذِهِ التَّفْصِيلَاتِ عَنْ جَانِبٍ مِنَ الْأَسْرَارِ الْفَتِيَّةِ الَّتِي تَكْمُنُ فِي التَّشْبِيهِ الْمَتَقَدِّمِ، بِالنَّحْوِ الَّذِي أَوْضَحْنَاهُ.

قَالَ تَعَالَى : ﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ اللَّهَ غَافِلًا عَمَّا يَعْمَلُ الظَّالِمُونَ إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ

تَشَخَّصُ فِيهِ الْأَبْصَارُ * مهطعين مُقْنَعِي رُءُوسِهِمْ لَا يَرْتَدَّ إِلَيْهِمْ طَرْفُهُمْ وَأَنْفُسُهُمْ
هَوَاءٌ^١

نواجه في النصّ المتقدّم مجموعة صورٍ (رمزية) و (تمثيلية). هذه الصور صيغت في سياق الحديث عن اليوم الآخر و ما تواقبه من الأهوال، و ما تستتلي هذه الأهوال من الاستجابات وردود الفعل التي تصور عن المنحرفين.

إنّها ترسم لنا ملامح أولئك المنحرفين، ملامحهم الخارجية و الداخلية، ترسم رؤوسهم و ترسم عيونهم و ترسم قلوبهم.

و إليك ملامحهم المرسومة على هذا النحو :

الأبصار شاخصة، و لا ترتدّ إليهم. الرؤوس ممتدة إلى فوق، و معها الأعناق الممتدة بطبيعة الحال. أمّا الأفئدة فهي «هواء»،...إنّها مجوفة.

هذه هي الملامح على نحو الإجمال. لكن : لنحدّثك عنها على نحو التفصيل.

العيون شاخصة لا تتحرّك و لا يغمض لها جفن. إنّها تتّجه بالنظر إلى فوق، و نظرها يظلّ ممتدّاً، لا يرتدّ إلى أصحابهم، ولا يرجع إليهم.

و أمّا رؤوسهم، فترتفع إلى فوق، حتّى أنّ الرجل - كما يقول المفسّرون - لا يرى مكان قدمه، نظراً لارتفاع الرأس بنحوٍ ملفت.

و أمّا أنفُسُهُمْ فخالية، إنّها هواء متردّد بين السماء و الأرض، إنّها قد انخلعت من مواقعها لتصعد إلى الغلاف، فلا تخرج و لا تعود.

هذه الملامح، كيف رسمها النصّ ؟ ما هي الصور التي اعتمدها في الرسم ؟ ما هو التفسير الفنيّ لها؟ هذا ما نحاول الإجابة عنه.

ولنقف بك عند الصورة الأولى «إنّما يؤخّروهم ليوم تشخص فيه الأبصار». شخوص البصر يعني اتجاه النظر إلى شيء دون أن تطرف العين. و هذا الملمح الخارجي يظلّ - كما هو واضح - مرتبطاً بما هو ملمح داخلي، أي : بالحالة النفسية التي يحياها الشاخص

بصره. ولا بدّ أن تكون الحالة المذكورة في أشدّ تورّاتها و تمرّقاتها وانسحاقاتها، لأنّ الموقف الذي يواجهه، بما يواكبه من الأحوال، يستلزم مثل هذه الملامح (شخوص البصر)، حيث تُشَلّ فاعلية الشخص و يفقد توازنه تماماً، منعكساً ذلك على ملامحه الفزيقية المشار إليها.

و هذا فيما يتصل بإحدى الحالات التي تغمر الموقف.

إنّه شخوص البصر بنحو عام.

بيد أنّ النصّ - كما تلاحظ - قد فضّل رسمه للملامح المذكورة مضيفاً إليها ملامح حركية أخرى، منها: كون هؤلاء المنحرفين (مهطعين)، ثمّ كونهم (مقنعي رؤوسهم)، ثمّ كونهم (لا يرتدّ إليهم طرفهم) ثمّ كونهم (أفتدّتهم هواء).

هذه السمات الأربع - مضافاً إلى السمة الرئيسة: شخوص البصر - حينما يركّز عليها النصّ، فلاّنها ذات دلالة خاصّة من حيث تنوّع الاحوال التي يواجهها المنحرفون. و لو دقّقت النظر في السمة الأولى (مهطعين)، وجدت بأنّ هذه السمة تحتل عدّة دلالاتٍ، منها: الإسراع إلى الشيء، لكن مع اقترانه بالخوف، ومنها: النظر إلى الشيء بخضوع، ومنها: النظر الشاخص. وأنّ لو انسقت مع أيّة دلالة من هذه الدلالات الثلاث أمكنك أن تلاحظ جمالياتها و اتساقها مع طبيعة الموقف. فالإسراع يعني أنّ المنحرف ينقاد مسرعاً إلى عرصة القيامة انتظاراً لمحاسبته، و قد ورد مثل هذا المعنى بوضوح في سورة أخرى جاء فيها قوله تعالى ﴿مهطعين إلى الداع...﴾^١

و أمّا لو انسقت مع الدلالة القائلة بأنّ الهطوع يعني النظر إلى الشيء بخضوع، فيتّسق مع الموقف، كما هو واضح، حيث أنّ الدّلّ أو الخضوع يظلّ سمة رئيسة تطبع بالمنحرفين. و أمّا لو انسقت مع الدلالة القائلة بأنّ الهطوع يعني شخوص البصر، فأمر يأتلف مع السمة الرئيسة التي لحظتها في الآية السابقة «ليوم تشخص فيه الأبصار». و لا شك أنّ ترشّح الصورة بهذه الإمكانيات الإيحائية المتنوعة إنّما يهبها مزيداً من الجمالية و من الإمتاع.

و نتّجه بك إلى الصورة الثانية (مقنعي رؤوسهم) فماذا نجد؟ إنّ سمة (مقنعي) هي :
الرفع، أي أنّ المنحرفين يرفعون رؤوسهم. وكما أشرنا أنّ بعض النصوص المفسّرة تقول :
إنّ رفع الرأس يبلغ درجة لا يرى الرجل من خلالها موقع قدمه. إلّا أنّ السؤال هو أن نتبين
دلالة هذه السمة الفيزيائية، من حيث كونها انعكاساً للأعماق، فماذا تعني إذن ؟ هل تعني
أنّ رفع الرؤوس هو أنّها تشربّ باحثةً عن المخلّص و المنقذ مثلاً؟ أم أنّ طبيعة الموقف لا
تسمح لها إلّا بالتلمل بلحيث تضطرّ إلى أن ترفع رؤوسها مثلاً؟

و نتقدّم إلى السمة الثالثة «لا يرتدّ إليهم طرفهم» هذه السمة تعني أنّ المنحرفين لا
ترجع إليهم أعينهم. لكن سبق أن رأينا أنّ قوله تعالى «تشخص منه الأبصار»، وقوله تعالى
(مهطعين) يعنيان تثبيت النظر، بحيث لا تطرف العين. فهل أنّ قوله تعالى (لا يرتدّ إليهم
طرفهم) يحمل الدلالة ذاتها؟

إنّ ما يميّز النصوص القرآنية الكريمة هو أنّ استخدامها للعبارة يظلّ من الدقّة بمكان
كبير، بحيث لا مكان للترادف أو الحشو فيها ممّا يحملنا على أن نتبين دلالة خاصّة بعبارة
(لا يرتدّ إليهم طرفهم).

و في تصوّرنّا، أنّ هذه العبارة تظلّ متممة للعبارة أو الصورة السابقة (مقنعي
رؤوسهم)، أي أنّ المنحرفين و هم يرفعون رؤوسهم بنحو ملفت إنّما يستمرون في عمليّة
الرفع المذكورة، دون أن يسمح لهم الموقف بإرجاع إبصارهم إلى ذواتهم، أي أنّهم
يجسّدون صفة استمرارية لحالتهم المذكورة تعبيراً عن استمرارية الصراع و التمزّق
والخوف... إلخ.

أخيراً، تواجهك صورة و تمثيلية، و هي قوله تعالى (و أفئدتهم هواء). و لعلّك
لاحظت بأنّ الصور الأربع المتقدّمة (شخص البصر) (الهبوط) (رفع الرأس) (عدم ارتداد
العيون) إنّما صيغت (رموزاً) أو استعارات. بينا جاءت الصورة الأخيرة (تمثيلاً). فما هو
سرّ ذلك؟

نحتمل فثياً بأنّ الصورة الأخيرة بما أنّها ذات طابع استقلالي متميّز عن الصور
السابقة، حينئذٍ فإنّ لتميّزها المذكور صلة بتميّزها الصوري، بحيث جاءت (صورة
تمثيلية) و ليست (رمزية) أو (استعارية).

و يمكنك ملاحظة ذلك بوضوح حينما تمعن نظرك في هذه الصورة (و أفندتهم هواء) لترى بأنَّ الفؤاد هو عضو داخلي بعكس العين و الرأس. فإذا كانت الرؤوس و الأعين مظاهر خارجية تعبّر عمّا هو داخلي من الحالات و الأخطار... إلخ، فإنَّ المناسب لها أن تُصاغ (رموزاً) لتشير إلى دلالة داخلية.

أمّا (الفؤاد) بصفته عضواً داخل البدن فلا يمكن أن تنعكس عليه الحالات النفسية أو البدنية بصورة (مرئية) بالنسبة إلى المشاهد، و لذلك لا مجال لصياغته صورة رمزية، بل لابدّ من صياغته وفق صور أخرى، و منها (الصورة التمثيلية)، لأنَّ (التمثيل) هو رصد العلاقة بين شيئين، يظلّ أحدهما تجسيدا و تمثيلاً للآخر، فقله تعالى (و أفندتهم هواء) انما هو رصد للعلاقة بين (الأفئدة) (الهواء)، بحيث تظلّ عبارة (الهواء) بمثابة تجسيد و تمثيل و تعريف لعبارة (الأفئدة).

إذن : من حيث المسوّغ الفنّي لصياغة هذه الصورة (تمثيلاً)، و صياغة الصور السابقة (رمزياً) قد اتضحت أمامك بجلاء ممّا يكشف عن جانب من الأسرار الفنّية لصياغة الصور. إلّا أنّ المهمّ الآن هو أن نتبيّن دلالة الصورة (و أفندتهم هواء) و علاقتها بأحوال يوم القيامة، و انعكاساتها على المنحرفين.

النصوص المفسّرة تتفاوت في تحديد الدلالات التي ترشّح بها هذه الصورة، بعضها يقول : يقصد من ذلك أنّها (مجوّفة) خالية من الإحساسات الطبيعية، نظراً للسهول الذي تواجهه.

بعضها يقول : إنّها (خالية) من الأمل في الخلاص. بعضها يقول : إنّها قد ارتفعت إلى حناجرهم من شدّة الهول لا تخرج و لا تعود فتكون كالهواء المتردّد هنا و هناك... إلخ. و في تصوّرنا أنّ الصورة التمثيلية المذكورة مرشّحة لكلّ الدلالات التي أشرنا إليها، مادامت محمّلة بعناصر إيحائية قد استهدفها النصّ، حيث نكرر بأنَّ جماليّة الصورة تتمثّل في كونها تحفل بقابلية تفسيرية تتناسب مع الاختلافات التي تطبع المتلقّين، حسب تفاوت خبراتهم في عملية التذوق الفنّي.

و المهمّ بعد ذلك أن تجيء هذه الصورة متجانسة مع الصورة السابقة في تعبيرها عن الأحوال التي تواجه المنحرفين يوم القيامة.

سورة النحل

قال تعالى : ﴿قد مَكَرَ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ فَاتَى اللَّهَ بُنْيَانُهُمْ مِنَ الْقَوَاعِدِ فَخَرَّ عَلَيْهِمُ السَّقْفُ مِنْ فَوْقِهِمْ وَأَتَاهُمُ الْعَذَابُ مِنْ حَيْثُ لَا يَشْعُرُونَ﴾^١.

هذه الآية تتحدّث عن المنحرفين، عن المشركين، عن المكذّبين باليوم الآخر. وإذا دقّقت النظر فيها لاحظت أنّها ترسم صورة حسّية مستقاةً من بيئةٍ صناعيةٍ، هي العمارة أو البنيان.

و لا شك أنّك تلاحظ بأنّ تهديم هذه العمارة أو البنيان إنّما يتمّ من قبل الله تعالى حيث قال النصّ (فأتى الله بنيانهم من القواعد). ونحن إذ نلقت نظرك إلى هذه الملاحظة، إنّما نستهدف من ذلك تحديد وجهة نظرنا الفنّية أو التفسيرية قبالة ما ستراه من التفاوت بين وجهات النظر التفسيرية، التي تتردّد في الذهاب إلى أنّ صورة البنيان المتهدّم هل هي صورة (واقعية) أم (تركيبية) - أي مجازية، حسب المصطلح البلاغي الموروث - حيث يترتّب على هذا الفارق بينهما، أن تكون إمّا حيال تعبير (صوري) أو حيال تعبير (إخباري أو تقريري)؟

و مع كوننا أمام صورةٍ واقعيةٍ حينئذٍ لا نجد مسوّغاً لتناول الصورة مادمنّا نحصر حديثنا في صعيد الصورة التركيبية أو المجازية فحسب. ولكي يتّضح لك الموقف بجلاء يحسن بنا أن نعرض أولاً للسياق الذي وردت الصورة المذكورة فيه.

السياق الذي وردت الصورة فيه هو أنّ الله تعالى يتحدث عن سلوك المنحرفين المعاصرين لرسالة الإسلام، حيث ذكّرهم النصّ بالماضين الذين سلكوا سلوكاً مماثلاً في الانحراف، وكيف أنّ الله تعالى قد أتى ببيان الماضين من القواعد، فخرّ عليهم السقف من فوقهم، وأتاهم العذاب من حيث لا يشعرون.

بعض النصوص المفسّرة، يشير إلى أنّ المقصود من البيان الذي هدّمه الله تعالى، هو ما بناه بخت نصر، أو ما بناه نمرود من الصرح الذي خُيّل إليه أنّه يستطيع بواسطته أن يصعد إلى السماء ويحارب أهلها. وبهذا يكون البيان المشار إليه (حقيقة) واقعية، وليس صورة مجازية. بالمقابل، هناك من النصوص المفسّرة ما يشير إلى (مجازية) هذه الصورة، أي: رمزيّتها أو استعاريّتها.

أمّا نحن فنميل إلى ما سبق أن حدّثناك عنه، من أنّ النصوص القرآنية الكريمة، تتميز - في كثير منها - بكونها ذات بعد (إيحائي) يرشّح بدلالات متنوعة، بحيث يمكن القول بأنّ المتلقّي قد يستخلص من الآية المتقدّمة بأنّ المقصود منها هو الاستعارة، وقد يستخلص منها بأنّ المقصود هو واقعة حقيقية، وقد يستخلص كليهما، أي: أنّه من الممكن أن تكون هذه الصورة (استعارة)، ولكنّها في الآن ذاته تنطبق على واقع حدث بالنسبة إلى نمرود وغيره، فتكون هذه الصورة حينئذٍ مباشرة وغير مباشرة في آن واحد. والآن: إذا كان الأمر كذلك، يحسن بنا أن نعرض لك جماليّة الصورة غير المباشرة، أي: الصورة الاستعارية أو الرمزية وما تنطوي عليه من الدلالات المستهدفة في النصّ. الصورة - كما هي واضحة أمامك - تتضمّن جانبين هما: تهديم البنيان من قواعده (فأتى الله بنيانهم من القواعد)، ووقوع السقف على بنيانه (فخرّ عليهم السقف من فوقهم).

لكن قبل أن نحدّثك عن الدلالة الرمزية أو الاستعارية لهذين الجانبين، ينبغي أن نلفت نظرك إلى أنّ النصّ قد عبّ على هذا التهديم للبنيان والسقف قائلاً: (وأتاهم العذاب من حيث لا يشعرون ثمّ يوم القيامة يخزيهم)

وهذا يعني - بما لا غموض فيه - بأنّ عملية تهديم البناء إنّما هي جزاء دنيوي،

بقريئة ما ذكره النصّ من أنّ الله تعالى يخزي المنحرفين يوم القيامة، مضافاً لإنزاله العذاب عليهم في الدنيا. وهذا ممّا يقوّي الاحتمال بأنّ المقصود من البنيان المتهدّم بأنّ يخزيهم الله تعالى أخروياً.

يضاف إلى ذلك أنّ هذا التفصيل لعملية التهديم بخاصّة فيما يتّصل بوقوع (السقف) يقوّي الاحتمال - إن لم يجعل اليقين هو المؤكّد - بواقعية هذه الصورة، لأنّ النصّ لو كان في صدد مجرد الإشارة إلى أنّ الله سوف ينتقم من المنحرفين، لكان بمقدور النصّ أن يكتفي من ذلك بأن يقول: بأنّ الله قد أتى على بنيان المنحرفين، ولما كانت هناك حاجة إلى أن يذكر وقوع (السقف) عليهم، حيث أنّك ترى أنّ ذكر السقف مع البنيان مؤشّر إلى كون عملية التهديم هي: عملية حقيقيّة وليست رمزيّةً لشيء آخر.

لكن من الممكن أن يُثار سؤال آخر هو أنّ تهديم قواعد البناء كاف بدوره بأن يكون سبباً في إنزال العذاب عليهم واستئصالهم، وحينئذٍ لماذا أضاف النصّ القرآني إلى ذلك وقوع السقف؟

النصوص المفسّرة قدّمت إجابةً على السؤال المتقدّم، إلّا أننا نستهدف - ممّا كرّرنا ذلك - أن نوّكد الحقيقة التي ألفتنا نظرك إليها، وهي: إمكانية أن يرشّح النصّ بالدالتين جميعاً: الواقعية والرمزية. أنّك إذا قرأت مثلاً هذه الآية التي وردت في سورة البقرة: (أبود أحدكم أن تكون له جنة من نخيل وأعنان تجري من تحتها الأنهار له فيها من كلّ الثمرات وأصابه الكبر، وله ذريّة ضعفاء فأصابها إعصار فيه نار فاحترقت. إلخ) أنّك إذا قرأت هذه الآية لتأكّد لديك بأنّها مجرد مثل ضربه الله تعالى وليس حادثة واقعية. لكن مع ذلك، ذكر فيها تفصيلاتٍ يبدو للمتلقّي أنّها من الممكن أن يستغنى عن ذكرها، مثل: النخيل والأعنان، وجري الأنهار من تحتها... إلخ.

فإذا كان الهدف من ضرب المثل هو مجرد الإشارة إلى أهميّة الإنفاق في سبيل الله تعالى و عدم اقتران الإنفاق بالمنّ والأذى والخبث والوساوس... إلخ، حينئذٍ فإنّ الإشارة إلى المزرعة و ثمراتها ثمّ إبادتها كافٍ في التدليل على أهميّة الإنفاق و النتائج المترتبة على اقترانه بما ذكرنا أو عدم ممارسته... إلخ، دون أن تكون للتفصيلات التي

ترتبط بالنخيل والأعنان والأنهار وسواها مدخلية في ذلك مثلاً. لكن هل يصح القول بأن ذكر هذه التفصيلات يظل دليلاً على أن المزرعة هي (حقيقة)، مع أن النص صريح في ذهابه إلى أنه مجرد مثل بدليل قوله تعالى (أبوذأحدكم أن تكون له جنة... إلخ).

إذن: مجرد أن النص القرآني الكريم، قد أورد، في الصورة التي نحن في صدها، ذكر السقف الذي وقع عليهم، يستكشف منه «واقعية» الصورة وليس رمزيته، يظل أمراً لا يمكن الركون إليه، وإلا فإن التفصيلات التي ترتبط بعملية وقوع السقف عليهم، تظل أيضاً موضع تساؤل، إنك تلاحظ مثلاً بأن قوله تعالى (فخرّ عليهم السقف من فوقهم) كان من الممكن أن يؤدي إلى المقصود لو أن النص اكتفى بعبارة (فخرّ عليهم السقف) دون الحاجة إلى عبارة (من فوقهم) لأن السقف في الحالات جميعاً إنما يخز من (الفوق)، فلماذا إذن ذكر عبارة «من فوقهم»؟

إذن: نكرّر لفت نظرك إلى أن صورة (فأتى الله بنيانهم من القواعد)، و صورة (فخرّ عليهم السقف)، و صورة (من فوقهم) تظل صوراً مرشحة لأن تكون (واقعية) من جانب، وأن تكون (رمزية) من جانب آخر، وأن التفصيلات المشار إليها كما يمكن أن تحمل دلالات حقيقية وقعت بالفعل ودلت على مفهوم خاص، كذلك يمكن أن تحمل دلالات (رمزية) مشيرة إلى المفهوم ذاته، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿ضرب الله مثلاً عبداً مملوكاً لا يقدر على شيء و من رزقناه منا رزقا حسناً فهو ينفق منه سراً و جَهراً هل يستون الحمد لله بل أكثرهم لا يعلمون * و ضرب الله مثلاً رجلين أحدهما أبكم لا يقدر على شيء و هو كَلٌّ على مولاه أينما يوجهه لا يأت بخير هل يستوي هو و من يأمر بالعدل و هو على صراط مستقيم﴾^١

تواجه في هاتين الآيتين صورتين تشبيهيتين تتعلّقان بظاهرة واحدة هي: الحرّ والعبد. أي أن هاتين الصورتين تقومان على المقارنة بين الحرّ والعبد في تصرفاتهما أو

في تركيبتهما الشخصية، حيث يمكنك أن تلاحظ الفارق بين كلٍّ من هاتين الشخصيتين في طبيعة الوظيفة الاجتماعية التي يصدران عنها، أي: من حيث المراكز والأدوار الاجتماعية التي يصدر كل واحد عنهما. فللحرّ مركزه ودوره، و للعبد مركزه ودوره اللذان تحددهما الحياة الاجتماعية التي تخبر أمثلة هذا التصنيف الطبقي للمجتمعات. و لعلك على معرفة واضحة بأن أهمّ الفوارق الملحوظة بين الحرّ والعبد تتمثل أولاً في أن الحرّ (مالك) لأمره (مستقل) في تصرفاته، مقابل (العبد) الذي يفقد تلك المالكية والاستقلال، حيث تترتب على هذه الفارقة أن يكون العبد (تابعاً) لمولاه في صعيد هويّته الشخصية.

ليس هذا فحسب، بل نجد في بعض المجتمعات التي تخبر نمطاً خاصاً من العبيد أن التركيبة (العقلية) للعبيد تظلّ (متخلّفة) أيضاً عن المنحى المتوسط للذكاء الذي يطبع عامة الناس. طبيعياً، لا يعيننا أن نتحدّث الآن عن الأسباب الوراثية أو البيئية التي حددت هذه الفوارق بين الأحرار والعبيد، ولا يعيننا أيضاً أن نتحدّث عن طبقات العبيد أنفسهم، حيث يمتازون فيما بينهم في السمات الجسمية والنفسية والعقلية، و حيث تلعب المراحل التاريخية التي شهدتها المجتمعات القديمة والحديثة دوراً كبيراً في تضخيم أو تضئيل هذه الفوارق بين طبقات العبيد.

كما لا يعيننا من جهة ثالثة ما يترتب على تحريرهم أو عدمه من نتائج. ثم لا يعيننا من جهة رابعة ما لا يترتب على الفوارق بين الأحرار والعبيد من السلوك العبادي الذي يردم الفوارق بينهما (من حيث الأفضلية) التي تضع (التقوى) معياراً لتقويم السلوك. أولئك جميعاً، لا يعيننا أن تُطرح في سياق دراستنا الأدبية التي تحصر موضوعاتها في الجانب الفني للعبارة القرآنية، بقدر ما يعيننا الآن أن نلفت نظرك إلى مرحلة تاريخية خاصّة خبرت نمطاً من العبيد الذين تبرز سماتهم في ظاهرتين هما: التبعية والتخلّف، اللذان ركّز عليهما القرآن الكريم في هذين التشبيهين اللذين نحدّثك عنهما. وهذا ما نبدأ بتوضيحه الآن.

و الآن: إذا تأملت هذه الصورة وجدت أنها قد تصدّرتها عبارة (ضرب الله مثلاً)،

وهذه العبارة تعني أنّ النصّ القرآني الكريم في صدد تقديم مثل فحسب، أي الاستشهاد بظاهرة اجتماعية يخبرها الناس حيث قلنا: إنّ التشبيه بالمثل يظلّ واحداً من الأساليب التي يستخدمها القرآن الكريم في صياغته لعنصر (التشبيه).

ولنتقدم إلى (المثل) نفسه، المثل يقول بما معناه: لا يستوي نمطان من الناس، نمط رزقه الله تعالى رزقاً حسناً، بحيث يُنفق منه سرّاً و جهراً، و نمط هو العبد المملوك الذي لا يقدر على شيء.

والآن: بصفتك متلقياً، ما الذي تستخلصه من هذا المثل؟ الطرف الأول من المثل والتشبيه (وهو العبد المملوك) قد غلفه النصّ بنحو من الإجمال، وهو: كون العبد المملوك لا يقدر على شيء حيث يمكنك أن تستنتج بأنّ عدم قدرته على التصرف من الممكن أن تكون (عامة)، بحيث تشمل جميع التصرفات، كما يمكن أن تكون خاصة بتصرف واحد، يريد النصّ أن يبرزه في هذه الصورة، ألا وهو: عدم قدرته على إنفاق المال.

وهذا الاستنتاج الأخير، يمكنك أن تعتمد عليه بناءً على ما تلحظه من الطرف الآخر في التشبيه، وهو الحرّ الذي رزقه رزقاً حسناً و أنفق ذلك سرّاً و علانية. ولعلّ جماليّة التشبيه المذكور تكمن في ذلك الغموض أو الإجمال الذي يدعك تعمل ذهنك لكشف هذه الدلالة أو تلك. بيد أنّه في الحالتين، أي سواء أكان استنتاجك بأنّ المقصود من المقارنة هو: التصرف المالي فحسب، أم كان شاملاً لمطلق التصرفات، فإنّ تركيز النصّ على الإنفاق سرّاً و جهراً، يظلّ هو العنصر الذي يستهدف النصّ تقديمه إلى المتلقّي.

و حينئذٍ بمقدورك أن تصل إلى استنتاج آخر هو أنّ النصّ في الوقت الذي يستهدف تبين الفارقة بين العبد المملوك و الحرّ في تصرفاتهما العامة، إنّما يستهدف أيضاً - لكن من خلال صياغة خفيّة غير مباشرة - أن يُلفت المتلقّي إلى أهميّة الإنفاق سرّاً و علانية بنحو مطلق.

و حينئذٍ يكون النصّ القرآني، بهذا المنحنى الفني غير المباشر، قد اضطلع بمهمّة فنيّة مزدوجة هي لفت النظر إلى ظاهرة خاصّة، في صعيد الشخصية المملوكة و المستقلّة، وظاهرة عامّة هي: أهميّة الإنفاق سرّاً و جهراً. و بهذا يكون الفنّ قد اكتسب أهميّة فائقة

في امثلة هذه الصياغة الممتعة.

لكن، لانزال الآن نتحدث عن مقدّمة هذه الصورة أو التشبيه أو المثل، دون أن نتبيّن - بعد - الدلالة الرئيسة التي يستهدفها النصّ من وراء تقديمه للمثل المذكور. إنّه يقارن بين العبد و الحرّ، يقارن بين عدم قدرة العبد على التصرّف وبين قدرة الحرّ على التصرّف بما رزقه الله من الرزق الحسن. لكن ما هو الهدف من هذه المقارنة؟ هنا لابدّ من ملاحظة السياق الذي ورد من خلاله هذا التشبيه.

إذن: فلنحاول الوقوف عند الآيات السابقة على هذا المثل.

إنّ الأهميّة الفنيّة التي نعتزم لفت نظرك إليها في هذه الجزئية من حديثنا الآن هي أنّ النصّ القرآني الكريم يخضع لبناء هندسي أو لعمارة محكمة تنتظم هيكل السورة بأكملها، بحيث تتواشج أجزاؤها بعضها مع الآخر، ومنها: الأجزاء المرتبطة بعنصر التشبيه أو المثل.

فالتشبيه الذي يقارن بين العبد المملوك وبين الحرّ في ظاهرة (الرزق) الحسن الذي رزقه الله للحرّ، قد سبقه كلام عن (المشركين)، عن عبادتهم أصناماً لا تملك (الرزق). دقّق النظر من جديد في قوله تعالى «و يعبدون من دون الله ما لا يملك لهم رزقاً». فالتأكيد على ظاهرة (الرزق) دون سواها، مع أنّ النصّ يتحدث عن سلوك المشركين بعامّة وهو عبادتهم الأصنام. التأكيد على هذه الظاهرة لابدّ أن ينطوي على هدف خاصّ، يريد النصّ القرآني الكريم لفت النظر إليه. فالأصنام لا تملك أيّة فاعلية، سواء كان ذلك في نطاق الوعي أو الرزق أو سواهما. لكن بما أنّ النصّ قد ذكر فاعلية (الرزق) هنا، فحينئذٍ نستنتج بوضوح بأنّ النصّ القرآني الكريم يستهدف لفت النظر إلى هذه الظاهرة.

وبالفعل، نجد أنّه قد أعقب حديثه عن عدم فاعليّة الأصنام في الرزق، قد أعقبه بالحديث عن العبد المملوك الذي لا يقدر على شيء، ومقارنته بالحرّ الذي «رزقه الله رزقاً حسناً، فهو ينفق منه سراً وجهرًا».

إذن: أمكنك أن تتبيّن جملة من الأسرار الفنيّة التي واكبت هذا التشبيه، فيما لم نحدّثك بعد عن تفصيلاته بقدر ما حدّثناك عن مقدّماته المرتبطة بعمارة السورة القرآنية

الكريمة، وبظاهرة تركيزه على مفهوم الرزق وإفناقه سرّاً وعلانيةً، حيث اتّضح لك كيف أنّ النصّ قد استهدف إبراز ظاهرة (الرزق)، وكيف أنّ هذه الظاهرة قد ارتبطت عضوياً بعنصر التشبيه أو المثل، ومن ثمّ علاقة ذلك بسلوك المشركين، فيما جاء المثل أو التشبيه موظفاً لإنبارة السلوك المذكور، بالنحو الذي سنتحدث عنه لاحقاً إن شاء الله.

قلنا: إنّ هذا التشبيه قد طبعه الإجمال الفني، حيث إنّك تواجه تشبيهاً لا يتعرّض إلى سلوك المشركين بقدر ما يطرح مقارنة بين المملوك والحرّ في تصرفاتهما المالية، لكن : بما أنّ الأجزاء السابقة من النصّ قد تحدّثت عن عبادة الأصنام وعدم فاعليتها في الرزق، حينئذٍ فإنّ الإجمال الفني المشار إليه يكون قد انكشف جانب من أسرارهِ الممتعة التي نبدأ الآن بالحديث عن تفصيلاتها المرتبطة بالتشبيه نفسه.

إنّ المتلقّي بمقدوره أن يستكشف بوضوح بأنّ المقارنة بين المملوك والحرّ، هي - في الآن ذاته - مقارنة بين المؤمن والمشرّك، بين عبادة الله تعالى وبين عبادة الأصنام. بل هي في الواقع توظيف فني لإنبارة المفهوم المشار إليه، وإنّ ما طرحه النصّ من التفصيلات، إنّما هي ذات طابع ثانوي بالقياس إلى الطابع الرئيس المتمثّل في المقارنة بين التوحيد والشرك. بالنظر إلى ظاهرة العبودية والحرية، وظاهرة الرزق من الله تعالى، وظاهرة إفناقه سرّاً وعلانية.

إذن نحن الآن أمام ظواهر ثلاثٍ قد وظّفها النصّ القرآني الكريم لإنبارة الفارق بين التوحيد والشرك. أمّا الظاهرة الأولى (الفارقية بين الحرّ والمملوك) فإنّ ما يعيننا منها هو مقارنتها بالفارقية بين الله تعالى وبين الأصنام، فالله تعالى هو المالك لكلّ شيء، إنّهُ تعالى يمتلك (فاعلية) كلّ شيء. أمّا الأصنام فهي لا تملك أيّة فاعلية كما هو واضح، سواء كانت الفاعلية تتّصل بظاهرة الوعي أو العطاء أو غيرهما.

طبيعياً، أنّ التشبيه أو التمثيل أو المقارنة بين (فاعلية) الله تعالى، وبين (مخلوقاته) لا يمكن أن تخضع للتعبير الحقيقي بقدر خضوعها مجازياً، نظراً لتنزّهه تعالى عن المثل والشبه... إلخ. كلّ ما في الأمر أنّ رصد ظواهر (تقريبية) للذهن، هو الذي يتكفّل ببيان الحقائق، لذلك عندما ضرب الله مثلاً بين الحرّ والمملوك، إنّما استهدف تقريب الحقيقة

الذاهبة إلى أن المملوك (لا يقدر على شيء) وكذلك «الأصنام» لا تقدر على شيء. بعكس الشخصية الحرّة التي تمتلك فاعليّة التصرف في أموالها مثلاً. من هنا جاء هذا المثل أو التشبيه عنصراً للتقابل أو المقارنة بين فاعليّة الله تعالى وبين الأصنام، في نطاق الفاعلية المحدودة التي وهبها الله تعالى للحرّ و سلخها من العبد.

إذن : جاء المثل أو التشبيه المتقدّم، ليوضّح عدم فاعليّة الأصنام تماماً مقابل الفاعلية الكاملة التي يمتلكها الله تعالى، مشيراً بذلك إلى الانغلاق الفكري الذي يطبع هؤلاء المشركين المتخلّفين عبر عبادتهم الصنم. ولذلك نجد - من الزاوية الفنيّة - أن النصّ القرآني الكريم قد عبّ على هذا التشبيه المجمل بقوله تعالى (بل أكثرهم لا يعلمون) أي أن هؤلاء المشركين، لا علم لهم بهذه الحقيقة الواضحة، حقيقة أن الأصنام لا تملك أيّة فاعليّة مقابل الفاعلية المطلقة التي يمتلكها الله تعالى.

كما أن النصّ القرآني الكريم قد عبّ قبيل تعقيبه القائل (بل أكثرهم لا يعلمون) عبّ قائلاً: (الحمد لله) بل أكثرهم لا يعلمون.

إنّ فقرة (الحمد لله) لا بدّ أن تنطوي على سرّ فنيّ في هذا الموقع من التشبيه، حيث لحظت أنّها جاءت مباشرة بعد قوله تعالى (هل يستون) أي : هل يستوي العبد المملوك والحرّ؟ فإذا كانا غير مستويين، حينئذٍ فإنّ الأمر يتطلّب تأملاً هو : أن يحمّد الله تعالى. لكن : حيال أيّ شيء؟ طبعياً، إنّ الله يُحمّد على كلّ شيء. لكن، بما أن النصّ ذكر هذا الحمد في سياق خاصّ، حينئذٍ نستخلص بأنّ الحمد - من الزاوية الفنيّة - لا بدّ أن يركّز على ظاهرة خاصّة ترتبط بالموقف. فما هو هذا الموقف؟

سبق أن قلنا: إنّ النصّ قد انتخب من ظاهرة (العبودية والحرية) من حيث الفارقة بينهما، قضية (الرزق) من قبل الله تعالى وقضية إنفاقه سرّاً وجهراً، و قلنا أيضاً: إنّ انتخاب النصّ لهاتين الظاهرتين ينطوي على مهمّة فنيّة هي : إبراز دينك المفهومين : رزق الله تعالى وإنفاقه سرّاً وجهراً، حيث يستهدف النصّ من إبرازه لهذا الجانب الفنيّ نظر المتلقّي إلى أهميّة هذين المفهومين بنحو مطلق. فالله تعالى هو الرازق الذي يحدّد الرزق كثرةً وقلةً حسب متطلبات الحكمة، كما أن الإنسان مطالب بأن ينفق ما رزقه الله تعالى

سرّاً وعلانيةً.

والآن بعد أن نعرف بأن ظاهرة الرزق تظلّ من قبل الله تعالى من جانب، وأهمية إنفاق الإنسان لما رزقه الله تعالى سرّاً وجهرّاً من جانب آخر، حينئذٍ يجدر بنا أن نتبيّن علاقتهما بالتشبيه الذي نحن في صدده، ثمّ صلة ذلك بالتعقيب الذي لحظناه، متمثلاً في قوله تعالى «الحمد لله».

من حيث صلة الرزق وإنفاقه بالفارقة بين الحرّ والعبد، فالملاحظ أنّ النصّ قد انتخب أحداً من الفاعليات التي يتمتّع بها الحرّ ويفتقدها العبد، وهي تملكه - من قبل الله تعالى بطبيعة الحال - الرزق وقدرته على إنفاقه، ومثل هذا التملك يُعدّ عطاءً ضخماً من قبل الله تعالى ينبغي على الإنسان أن يحمّد الله تعالى على مثل هذا المعطى الضخم. ولذلك، فإنّ تعقيب النصّ بفقرة الحمد لله، ينبغي ألا يغفل المتلقّي عن السرّ الكامن وراءه. بيد أنّ هذا الاستنتاج يظلّ واحداً من استنتاجات أخرى يشرح بها هذا النصّ المعجز، ومنها: معطى القدرة على إدراك (التوحيد) ونبد (الوثنية).

فمادام النصّ في صدد المقارنة بين من يعبد الله تعالى وبين من يعبد الأصنام، ومادام النصّ في صدد التوضيح للفارقة بين من يمتلك فاعلية العطاء وبين من يفقدها، حينئذٍ فإنّ إدراك هذه الحقيقة ذاتها يُعدّ معطى ضخماً دون أدنى شكّ، ممّا يستوجب على الإنسان أن يحمّد الله تعالى على منحه مثل هذه القابلية على الإدراك، ومن ثمّ حمده تعالى على أن يمارس مهمّته العبادية وفق مفهومها الصائب الذي يرتكن إلى توحيد الله تعالى وعدم إشراك غيره في هذه الممارسة.

إذن: في ضوء ما تقدّم، أمكنك أن تتبيّن كثيراً من الأسرار الفنيّة الكامنة وراء التشبيه المذكور، التشبيه بين الحرّية والعبودية وما واكبها من ظواهر الرزق من قبل الله تعالى، وإنفاقه سرّاً وجهرّاً من قبل الإنسان، سواءً كان ذلك مرتبطاً بالموقع الهندسي الذي احتلّه هذا التشبيه، من حيث كونه إنعكاساً لآياتٍ سابقة تحدّثت عن عبادة الأصنام وعدم امتلاكها لفاعلية الرزق، أو كان ذلك مرتبطاً بالصياغة الفنيّة التي دعت الذهن إلى أن يستنتج الدلالة التي استهدفها التشبيه في مقارنته بين الحرّ والعبد، أو كان ذلك مرتبطاً

بعلاقة التشبيه في مقارنة بين الحرّ والعبد، أو كان ذلك مرتبطاً بعلاقة التشبيه بظاهرة الرزق وإنفاقه. وكان مرتبطاً بعلاقة أولئك جميعاً بالفقرات التي عقّب بها النصّ على ما تقدّم، متمثلةً في قوله تعالى «الحمد لله، بل أكثرهم لا يعلمون».

أولئك جميعاً تكشف عن جماليّة مثل هذا التشبيه و اغتنائه بالدلالات المتنوعة، وإحكام بنائه الهندسي من حيث صلة أجزائه، بعضها مع الآخر، ومن حيث صلة بما قبله وبما بعده أيضاً.

و الملاحظ أنّ النصّ القرآني الكريم لم يكتفِ بالتشبيه المتقدم، بل عقبه بتشبيه آخر هو (و ضرب الله مثلاً رجلين أحدهما أبكم لا يقدر على شيء وهو كلّ على مولاه أينما يوجهه لا يأت بخير، هل يستوي هو ومن يأمر بالعدل وهو على صراط مستقيم). إنّ ما نعتزم توضيحه لك هو أن نبين المسوّغات الفنّية للتشبيه الأخير، ثمّ علاقته العضوية بالتشبيه الأوّل، ثمّ الدلالات التي يتضمّنهما التشبيه الأخير وما واكبها من الأسرار الفنّية في صياغة المشبّه.

ولنبداً بالحديث عن دلالات التشبيه الآخر.

التشبيه يقارن بين عبادة الأصنام التي لا تملك أيّة فاعلية، وبين عبادة الله تعالى، أي أنّه امتداد للتشبيه الذي سبقه، إلّا أنّ الفارق هو أنّه يقدّم نموذجاً آخر من المقارنة. فالتشبيه الأسبق قدم نموذجاً هو العبد المملوك الذي لا يقدر على شيء من فاعليّة الرزق وقارنه بعبادة الأصنام التي لا تملك هذه الفاعلية.

أمّا التشبيه الذي نحدثك عنه الآن فهو يقارن بين الأبكم، أي الأخرس الذي لا يقدر على النطق، وهو كلّ أو ثقل على مولاه بحيث لا يتمكّن البتّة من أن يمارس عمل الخير مهما وجهه مولاه.

وهذا فيما يتّصل بالطرف الأوّل من التشبيه، أي: الصنم والمملوك. أمّا ما يتّصل بطرف المقارنة الآخر، أي: عبادة الله تعالى، فقد شبّه النصّ ذلك بالحرّ الذي يملك القدرة الكلامية، وتوجيه الآخرين إلى الخير، وبأمرهم بالعدل، والمشي على صراط مستقيم. من هذا يتّضح لك أنّ التشبيه الأوّل قد حصر موضوعه في دلالة خاصّة هي (فاعلية

الرزق و إنفاقه سرّاً و علانيةً). أمّا التشبيه الأخير، فتضمّن دلالاتٍ أخرى، في مقدّماتها: القدرة على الكلام و عدمها، مضافاً إلى دلالاتٍ أخرى هي: الأمر بالعدل، المشي على صراط مستقيم، القدرة على توجيه الآخرين. إذن: تنوع الدلالات و ما تستهدفها من الأفكار، يشكّل مسوّغاً فنياً لتقديم تشبيه آخر، كالنموذج الذي أوضحناه. إلّا أنّ المهمّ هو أن نتناول هذه الدلالات الجديدة.

إنّ أوّل ما ينبغي ملاحظته هنا هو أنّ النصّ القرآني الكريم قد انتخب (في التشبيه الأول) قضية الرزق بصفاتها أهم الحاجات البشرية، فنفى عن الأصنام فاعليتها في الرزق. أمّا في التشبيه الأخير فإنّ النصّ نفى أهمّ سمة ترتبط بالجهاز النطقي، وهي: الكلام، نفاه عن الأصنام وشبّهها بالرجل الأخرس. طبيعياً من الممكن أن تتساءل قائلاً: إنّ الجهاز الإدراكي مثلاً هو المائز بين الحجر و البشر، فلماذا انتخب أحد الأجهزة الفرعية، و هو النطق، مع أنّه تابع للجهاز الأعمّ منه و هو الإدراك؟

في تصوّرنا الفنيّ الصرف أنّ (النطق) هو المائز بين الإنسان و الحيوان، فالحيوان يمتلك جهازاً إدراكياً في حدوده التي أودعتها السماء فيه، إلّا أنّ الحيوان لا يمتلك قدرة على الكلام. و هذا يعني أنّ انتخاب الجهاز الإدراكي للفرقة بينه و بين الأصنام من الممكن أن يقتصر في ذهن المتلقّي بإمكانية وجوده في الأصنام مثلاً، مادام الحيوان و هو عضوياً يختلف عن الإنسان، يمتلك جهاز الإدراك، و كذلك غيره من المخلوقات غير البشرية. لكن، بما أنّ (النطق) هو المائز الذي يفصل بين عضويتي الإنسان و الحيوان، حينئذٍ فإنّ انتخابه، دون سواه، يعني أنّ الأصنام التي يستهدف النصّ نفى فاعليتها تماماً، لا توجد إمكانية لأن يتصوّر مثلاً أنّها تقدر على النطق.

يضاف لذلك، أنّ النطق أو الكلام هو الأداة الوحيدة التي تستطيع أن تنقل الأفكار إلى الآخرين، فالصنم - مع فرضيّة تملّكه لجهاز الإدراك كما هو سمة الحيوان مثلاً - حينما يفتقد جهاز النطق لا يمكنه أن يستجيب لحاجات المتشبهين به، و حينئذٍ يكون انتخاب النصّ لجهاز النطق و جعله مادّة للتشبيه أو المقارنة، له مسوّغ جديد يُضاف إلى المسوّغ الأوّل الذي ذكرناه.

والآن، إذا قُدِّر لك أن تتبيّن المسوّغ الفنّي لانتخاب النصّ ظاهرة النطق وعدمها، بالنسبة إلى مقارنة عبادة الأصنام عمّن لا يمتلك جهاز النطق وهو الأبكم أو الأخرس، حينئذ يجدر بك أن تتابع الدلالات الأخرى التي طرحها النصّ في التشبيه.

لكن: قبل ذلك، ينبغي أن تتبيّن أيضاً ما طرحه النصّ من الدلالات المرتبطة بالأبكم نفسه.

لاحظ أنّ النصّ حينما صوّر الأبكم بأنّه لا يقدر على شيء «ضرب الله مثلاً رجلين أحدهما أبكم لا يقدر على شيء»، إنّما ربّث عليه آثاراً أخرى غير عملية الخرس، وهي قوله تعالى «وهو كلّ على مولاه أينما يوجهه لا يأت بخير»، وهذا يعني أننا أمام دالتين هما: إنّ الأخرس كلّ على مولاه من جانب، وأنّه لا يأتي بخير من جانب آخر. فما هي صلة هاتين الدالتين بالأخرس؟

إنّ الأخرس بما أنّه لا يستطيع أن يمارس عملية النطق، حينئذ لا يمكنه أن يمارس الوظائف التي يكلفه بها مولاه، وهذا ما يجعله (كلّاً): أي ثقلاً وبالاً على مولاه الذي لا ينتفع بمملوكه.

أمّا الدلالة الأخرى (أينما يوجهه لا يأت بخير) فيمكن أن نعدّها عبارة تفسيرية أو بيانية لعبارة (وهو كلّ على مولاه)، بصفة أنّ مولاه عندما يوجهه لا يستطيع المملوك أن يسير في ضوء ما يوجهه به مولاه، لتعذّر نطقه بما يؤمر به، كما لو كلفه بشراء سلعة ذات مواصفات خاصّة مثلاً، ومن هنا يصبح (كلّاً) على مولاه.

أمّا الدلالات الأخرى التي طرحها النصّ، فتتمثّل في قوله تعالى: عن المملوك الأبكم الذي لا يأتي بخير، إنّه (هل يستوي هو ومن يأمر بالعدل وهو على صراط مستقيم). فالتشبيه يقارن بين الأبكم المذكور، وبين من يأمر بالعدل وهو على صراط مستقيم.

من الواضح، أنّ قضيّة (الأمر بالعدل) من جانبٍ والكون (على صراط مستقيم) من جانب آخر، لا بدّ أن ترتبط - من زاوية البناء الهندسي للتشبيه - بالمقارنة مع الأبكم الذي لا يأتي بخير. لكن، من الممكن أن يُثار التساؤل عن إمكانية أن تكون هاتان الدالتان (مستقلّتين) بذاتهما، مادام النصّ يستهدف مقارنة المشرك بالموحد عبر دلالات متنوعة.

و هذا ما نحاول إلقاء الإنبارة عليه.

نحن الآن أمام سمتين لهذا الرجل الذي قارنه النصّ برجل أبكم، الرجل الذي يقف مقابلاً للأبكم هو (الآمر بالعدل)، والكائن (على صراط مستقيم). ترى : ما هي السمات المتقابلة بين الرجلين : الأبكم والآمر بالعدل الكائن على صراط مستقيم ؟

إنك لاحظت، أن الأبكم قد وصفه النصّ بأنه لا يقدر على شيء، و وصفه بأنه (كلّ) على مولاه، و وصفه بأنه مهما وجّهه مولاه فهو لا يأتي بخير، تجد الآن أن الصفات التي خلعتها على الرجل المقابل، العدل و الصراط، لا تتقابل في خطوط مشتركة مضادة (في الظاهر)، حيث يتوقّع المتلقّي أن يقال له مثلاً... هل يستوي الأبكم الذي لا يقدر على شيء الثقيل على مولاه، الذي لا يأتي بخير مهما وجّهه المولى، هل يستوي مع القادر على شيء، مع المستقلّ في تصرفاته، مع الواعي الذي يأتي بالخير إذا وجّهه الآخرون. هكذا يتوقّع المتلقّي من التقابل بين الطرفين. لكن : تجد أن النصّ القرآني الكريم يواجهك بصفات غير ما ذكرناها. فما هو السرّ الفني في ذلك ؟

إن أهميّة الفنّ المعجز تتبدّى هنا بوضوح، إذا أمعنت النظر جيّداً في هاتين السمتين اللتين ذكرهما النصّ، ونعني بهما : (الآمر بالعدل) و (الكون على صراط مستقيم). لكن قبل ذلك، ينبغي أن تضع في ذهنك أن هذا التشبيه هو امتدادٌ لتشبيه سابق يقارن بين مملوك و آخر، و أن الهدف من المقارنة هو : تقريب الحقيقة التي تستهدف المقارنة بين عبادة الأصنام و عبادة الله تعالى، فالمملوك يشبه الصنم الذي لا فاعلية له، والحرّ ضرب مثلاً للقدرة على الشيء حيث يرمز بها إلى قدرة السماء. و إذا كان الأمر كذلك، أفلا نتوقّع في التشبيه الذي نحن في صدده أن يكون بدوره قد صيغ لاجل المقارنة بين عبادة الأصنام و عبادة الله تعالى ؟

طبيعياً، نتوقّع ذلك. لكن، ينبغي أن ننتبه على حقيقة أخرى هي أن المثل أو التشبيه لا تنحصر دلالتة في المقارنة بين الأصنام و السماء، من حيث الفاعلية و عدمها فحسب، بل يتجاوزها أيضاً إلى المقارنة بين الأشخاص الذين يعبدون الله تعالى مقابل الأشخاص الذين يعبدون الأصنام، و هو أمرٌ لحظناه في التشبيه الأسبق الذي قارن بين العبد الذي لا

رزق يمتلكه، وبين الحرّ الذي ملّكه الله تعالى الرزق وأنفق منه سرّاً وجهرّاً. فالإنفاق سرّاً وجهرّاً يخصّ العبد ولا يخصّ السماء، كما هو واضح، لكن في الآن ذاته، فإنّ المقارنة بين القدرة على شيء وبين عدمها إنّما تخصّ السماء والأصنام، حيث تملك السماء القدرة على كلّ شيء، وحيث تفقد الأصنام القدرة على أيّ شيء، كذلك في التشبيه الذي نحن في صده.

نواجه في النصّ - وهذا هو سرّ فنيّ مثير ومدهش - صياغة خاصّة تجعل المتلقّي مستوحياً كلّاً من الدالّتين المزدوجتين اللتين أشرنا إليهما، أي: المقارنة بين السماء والأصنام من جانب، وبين العباد لكلّ واحد منهما من جانب آخر. التشبيه بطبيعة الحال لا يرسم لنا هذه الحقيقة، إلّا أنّ الصياغة الفنيّة مرشّحة لأن تجعلنا - نحن المتلقّين - نستوحي ذلك، وهذا كما كرّرنا أحد أسرار الفن. إنّك بصفتك متلقياً سوف تستنتج من العبارة القائلة بأنّه لا يستوي الأبكم الثقيل على مولاه العاجز عن الخير، لا يستوي مع من يضادّه في هذه الصفات، لا يستوي الصنم الأبكم مع السماء التي تنطق بهذه المبادئ التي أنزلها الله تعالى على رسله. وفي نفس الوقت لا يستوي عباد الأصنام الذين لا يقدرّون على فعل الخير، مع الموحّدين الذين يحملون صفات مضادّة تماماً لصفات الوثنيين.

إذن: التشبيه المتقدّم يحمل صفة فنيّة مزدوجة تخصّ الصنم والوثنيين مقابل السماء والموحّدين. وفي هذا الصعيد الأخير أي: الموحّدين مقابل الوثنيين تواجهك الصفتان اللتان أشرنا إليهما قبل قليل، وهما: (من يأمر بالعدل) و (من هو على صراط مستقيم).

إنّك لو دققت النظر جيداً في عبارة (من يأمر بالعدل) لاحظت بوضوح، أنّ (الأمر) يعني إرسال الكلام إلى الآخرين، فالأمر بالشيء، إنّما هو (ينطق) بكلام. و (من ينطق) بكلام يقابله من لا ينطق، وهو الأخرس أو الأبكم الذي أشار التشبيه إليه (ضرب الله مثلاً رجلين أحدهما أبكم).

إذن: جاءت صفة (الأمر بالعدل) لتتقابل مع صفة عدم الأمر أو السكوت أو الخرس.

و هذا يكشف دون أدنى شكٍّ عن أنّ صفة (من يأمر بالعدل) إنّما ترتبط عضوياً بصفة (الأبكم) التي وردت في الطرف الأول من التشبيه.

يبقى أن نشير هنا إلى أنّ النصّ ذكر صفة (العدل) دون سواها، ممّا يعني أنّها تنطوي على سرٍّ فنيّ مادّنا متيقنين بأنّ هذا التشبيه تترابط أجزاؤه بعضها مع الآخر اتّساقاً مع سائر النصوص القرآنية التي تخضع لعمارة محكمة البناء.

وفي تصوّرنا أنّ الأمر بالعدل هو إشارة إلى عنصر (الموضوعية) التي تتضمنها دلالة (العدل). فيما أنّ النصّ يتحدّث عن المحاكمات العقلية التي ينبغي أن توازن و تقارن بين الأشياء وفق منطق عادلٍ غير منحرف، حينئذٍ فإنّ التركيز على هذه السمة يتناسب مع الحقيقة المذكورة.

و هذا كلّه فيما يرتبط بالسمة الأولى، وهي عبارة (من يأمر بالعدل). و أمّا السمة الأخرى، وهي عبارة (و هو على صراط مستقيم) فإنّ علاقتها بما يضادّها من السمات المتّصلة بالأبكم، والثقل على مولاه، والعاجز عن عمل الخير مهما يوجهه الأشخاص الآخرون. هذه العلاقة ستّضح تماماً حينما تمعن نظرك في طرفي التشبيه الذي يتضمّن من هو لا يقدر على عمل الخير، و بين من هو على صراط مستقيم يستطيع عمل الخير.

طبيعياً، يمكنك أن تتساءل قائلاً: هل أنّ عبارة (على صراط مستقيم) هي عبارة مباشرة أم هي (رمز) لدلالة أخرى؟ لا شك، أنّها (رمز) لشيء، وليست عبارة (حقيقيّة)، لأنّ العبارة الحقيقيّة لا تشير إلّا إلى بيئة اليوم الآخر الذي يتحدّث عن عبور الصراط وعدمه من حيث المصائر النهائية التي تنتظر البشر في اليوم الآخر. لذلك، لا يمكنك إلّا أن تستخلص من هذه العبارة دلالتها الرمزية التي تشير إلى ما هو واضح من الطرق التي يسلكها الإنسان. إذن: الصراط المستقيم يشير إلى مفهوم التوحيد والإيمان والمعرفة... إلخ، مقابل ما رمز إليه النصّ بـ (الأبكم)، الثقل، الذي لا يأتي بالخير، بل يمكننا أن نجعل هذا الرمز (الصراط المستقيم) يقف مقابلاً لعبارة (أينما يوجهه لا يأت بخير)، مدّى إحكام هذا التشبيه من حيث علاقة أجزائه، بعضها مع الآخر، بالنحو الذي فصلنا الحديث عنه.

قال تعالى: ﴿وَلِلَّهِ غَيْبُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا أَمْرُ السَّاعَةِ إِلَّا كَلَمْحِ الْبَصَرِ أَوْ هُوَ أَقْرَبُ إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾^١

في الآية الكريمة، يواجهك تشبيه هو «وما أمر الساعة إلا كلمح البصر أو هو أقرب». هذا التشبيه - بالرغم من ألفته وسهولة تلقّيه - يظلّ واحداً من التشبيهات الممتعة العميقة الدلالة. إنَّك تجد أولاً أنَّ هذا التشبيه قد اقترن بمقدّمة سابقة عليه، ونتيجة لاحقة له، كما قد اقترن بأدوات فنيّة غير التشبيه ممّا أضفت عليه جماليّة أخرى كما سنرى.

لقد اقترن هذا التشبيه بأداتين هما (النفي) و (الاستثناء) أولاً، أي: عبارة (وما) و(إلا) وما أمر الساعة إلا كلمح البصر. وأظنّك على معرفة كاملة بأنّ النفي والاستثناء يفيدان «الحصر» ومن ثمّ «التوكيد» على دلالة معينة للفت النظر الى أهمّيّتها، ليس هذا فحسب، بل إنَّك لتجد بأنّ تشبيه الساعة، أي: قيامها بـ (لمح البصر) لم تقف عند هذه الظاهرة فحسب، بل أضاف النصّ لها تشبيهاً آخر هو «أو هو أقرب»، ممّا تكشف هذه الإضافة عن مزيد من الدلالات التي يستهدفها النصّ في التشبيه المتقدم.

أمّا ملاحظتك بأنّ هذا التشبيه قد تقدّمته عبارة تقول «وَلِلَّهِ غَيْبُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ»، ثمّ لحقته عبارة تقول «إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ»، فتنتطوي على مهمّة فنيّة أخرى، هي: إلقاء المزيد من الأهميّة على الدلالة التي يعتزم النصّ تأكيداً عليها، فضلاً عن ملاحظتك للمهمّة العضوية التي تربط بين التشبيه وبين مقدّمته ونتيجته.

لكن: لا نزال نحدّثك إجمالاً عن التشبيه المتقدم، وما يعيننا أن نلفت نظرك إليه هو التشبيه ذاته، خارجاً عن مقدّمته ونتيجته، وخارجاً عن الأدوات الفنيّة التي واكبته، فما هي سمات هذا التشبيه؟

لقد شبّه النصّ قيام الساعة بـ (لمح البصر)، ولا أحسبك قادراً على أن تتصوّر إمكانية التخيّل لسرعة قيام الساعة بأشدّ دقّة من التشبيه المذكور، من الممكن من خلال اعتمادك على الأرقام الرياضية مثلاً أن تتصوّر نسبة السرعة، إلّا أنّ الرقم الرياضي نفسه يحملك

على أن تمارس عملية تخيّل السرعة، وحينئذٍ لا يمكنك أيضاً إلا أن تعتمد (لمح البصر) في عملية التخيّل المذكورة لتجد أن إطباق جفونك وفتحها، مهما بلغت سرعتها تظلّ هي التجسيد الحسيّ لأقصى النسب المتخيّلة للسرعة، و عندها يمكنك أن تكتشف مدى الدقّة والطرافة والعمق في التشبيه المذكور حينما يستهدف لفت نظرك إلى أن قيام الساعة سوف يتمّ بنحو لا تلحقه أيّة سرعة. لكن هل أن النصّ قد اكتفى بهذا التشبيه الذي يجسّد أقصى درجات التخيّل لسرعة قيام الساعة ؟ كلاً إنّه تقدّم بتشبيه آخر يكمل به التشبيه الأوّل ألا وهو قوله تعالى (أو هو أقرب).

إنّ هذا التشبيه الأخير يختلف عن التشبيه الأوّل بكونه ينتسب إلى نمط آخر من التشبيه نطلق عليه اسم (التشبيه المتفاوت)، أي التشبيه الذي لا يقارن بين الظاهرتين من خلال تماثلهما بل من خلال تفاوتهما، أي أنّ هذا النمط من التشبيه لا يقارن بين المشبه وهو سرعة قيام الساعة وبين المشبّه به (وهو : لمح البصر)، من خلال كونهما متماثلين في السرعة، بل تجده يجعل (المشبّه) أشدّ من (المشبّه به)، يجعل قيام الساعة، ليس متماثلاً مع سرعة لمح البصر، بل أشدّ سرعةً من لمح البصر، حينئذٍ يمكنك أن تتصوّر المسوّغات الفنيّة لمثل هذا التشبيه المتفاوت من حيث المهمة الفنيّة التي يضطلع بها. فالمألوف هو أن يكون المشبّه به أشدّ فاعلية من المشبّه. لكن : عندما يواجهك النصّ بعملية مضادة، عندها تتبيّن مدى الدقّة والعمق والطرافة التي ينطوي عليها مثل هذا التشبيه المتفاوت.

فأنت عندما تعود بذاكرتك إلى سرعة قيام الساعة بالاعتماد على الرقم الرياضي في تصوّر نسبتها، و تجد أنّ «لمح البصر» هو المجسّد لأقصى السرعة من خلال التجريب الذهني لتصور السرعة، حينئذٍ عندما يواجهك تشبيه آخر يقول بأنّ قيام الساعة هو أقرب من لمح البصر، عندها سوف يتعطلّ ذهنك عن الحركة و تتعطلّ عملية التخيّل التجريبي لظاهرة السرعة و تقف منذهلاً أمام أيّ تصوّر لحركة السرعة و تقديرها.

إذن : رأيت إلى هذا التشبيه الذي يبدو وكأنّه بسيط و مألوف كلّ الألفه، ولكنّه عميق كلّ العمق، دقيق كلّ الدقّة، طريف كلّ الطرافة، و من ثمّ ممتع كلّ الإمتاع؟

والآن : إذا قُدِّر لك أن تتبين أهمية هذا التشبيه بنمطيه اللذين لاحظتهما (لمح البصر) و (أو هو أقرب)، ينبغي أن تعود بذاكرتك إلى السياق الذي وردا فيه، أي : المقدمة التي سبقته و النتيجة التي ألحقته. وأنت إذا أخذت بنظر الاعتبار، أنَّ أهميَّة التعبير القرآني لا تنحصر في الجزئيات التي ينطوي عليها النصّ فحسب، بل تتبدَّى أهميته في الكلّ الذي ينتظم هذه الجزئيات.

إذا أخذت ذلك بنظر الاعتبار، أمكنك حينئذٍ أن تلاحظ أهميَّة البناء العضوي لهذا التشبيه من حيث صلته بما تقدّمه و بما لحقه. فالمقدمة تقول : «و لله غيب السماوات والأرض» و النتيجة تقول «إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ» ترى هل تتصوّر بأنّ أمثلة هذه العبارات التي تتكرّر كثيراً في مواقع متفرقة من القرآن الكريم، هل تتصورها مجرد عبارات ذات طابع تأكيد فحسب ؟ أم هي - مضافاً لما تقدّم - تنطوي على أسرار فنيّة أخرى ؟ طبعياً، إنّ واحداً من أسرارها ليمثّل في المهمّة العضوية لأمثلة هذه المقدمات والنتائج.

إنّ قوله تعالى «و لله غيب السماوات والأرض» يظّل على صلة و ثقی كلّ الوثاقة بالتشبيه الذي لحظته. كما أنّ قوله تعالى حيث ختم به التشبيه المتقدم (إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ) يظّل بدوره على صلة و ثقی كلّ الوثاقة بالتشبيه المتقدم. إنّ غيب السماوات والأرض و حصر ذلك باللّه تعالى يظّل على صلة (الساعة) من حيث قيامها، أي : توقيت ذلك، حيث ينحصر علم ذلك باللّه تعالى و لا أحد بمقدوره أن يتنبأ بقيام الساعة البتة.

إذن : عبارة «و لله غيب السماوات والأرض» ذات صلة و ثقی كلّ الوثاقة بالتشبيه القائل (وما أمر الساعة إلاّ كلمح البصر أو هو أقرب)، أيضاً : الفقرة التي ختم بها التشبيه : «إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ» تحتفظ بنفس المهمّة العضوية، فعندما يستدلّ النصّ أولاً بأنّ لله تعالى غيب السماوات والأرض، وأنّ قيام الساعة كلمح البصر من حيث التوقيت، فإنّ كون هذا القيام هو كلمح البصر أو أقرب، من حيث قدرته تعالى على جعله بالسرعة المشار إليها، يصبح كاشفاً عن سبب ذلك، متمثلاً في كونه تعالى (على كلّ شيء قدير).

إذن : أمكنك أن تلاحظ مدى جماليّة التشبيه المتقدم من حيث دلالاته، و من ثمّ من

حيث صلته بعبارة السورة الكريمة، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿وَلَا تَكُونُوا كَالَّذِينَ نَقِضُوا عَهْدَهُمْ بَعْدَ قُوَّةٍ أَنْكَاثًا تَتَّخِذُونَ أَيْمَانَكُمْ دَخَلًا بَيْنَكُمْ أَنْ تَكُونَ أُمَّةٌ هِيَ أَرْبَىٰ مِنْ أُمَّةٍ إِنَّمَا يَبْلُوكُمُ اللَّهُ بِهِ وَلَيُبَيِّنَنَّ لَكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ مَا كُنْتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ ﴾ * ولو شاء الله لَجَعَلَكُمْ أُمَّةً وَاحِدَةً وَلَكِنْ يُضِلُّ مَنْ يَشَاءُ وَيَهْدِي مَنْ يَشَاءُ وَلِتُسَلَّلَنَّ عَمَّا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ * وَلَا تَتَّخِذُوا أَيْمَانَكُمْ دَخَلًا بَيْنَكُمْ فَتَزِلَّ قَدَمٌ بَعْدَ ثُبُوتِهَا وَتَذُوقُوا السُّوءَ بِمَا صَدَدْتُمْ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ وَلَكُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ ١.

تواجهك في النص المتقدم صورة تشبيهية واستعارية تتصل بظاهرة اليمين أو القسم أو الحلف بالله تعالى، حيث جاءت هذه الصور توظيفاً فنياً لإراءة المفارقات التي تترتب على اليمين وعلى نقض العهد لله تعالى.

لنلاحظ في البدء أنَّ هذه الصور قد جاءت بعد المطالبة بعهد الله تعالى وعدم نقض اليمين بعد توكيدها، يقول النص : ﴿وَأَوْفُوا بِعَهْدِ اللَّهِ إِذَا عَاهَدْتُمْ وَلَا تَنْقُضُوا الْأَيْمَانَ بَعْدَ تَوْكِيدِهَا وَقَدْ جَعَلْتُمُ اللَّهَ عَلَيْكُمْ كَفِيلًا إِنَّ اللَّهَ يَعْلَمُ مَا تَعْمَلُونَ﴾ ٢.

بعد ذلك يواجهك تشبيهه يقول : (وَلَا تَكُونُوا كَالَّذِينَ نَقِضُوا عَهْدَهُمْ بَعْدَ قُوَّةٍ أَنْكَاثًا...) ولو دقت النظر في هذا التشبيه للحظته - كما هو طابع الكثير من الصور القرآنية الكريمة - مستقى من تجارب الحياة اليومية التي يخبرها الناس جميعاً من جانب، وللحظته من جانب آخر يتسم بالوضوح وبسهولة إدراكه ذهنياً.

لكن وهنا ما نكرر الإشارة إليه دوماً بقدر ما يتسم هذا التشبيه بوضوحه وسهولته، تجده متسماً بالقدر ذاته من العمق والتغلغل إلى اعماق الحقيقة التي يستهدف هذا التشبيه توضيح دلالاتها، إنَّ المسألة تتصل - كما رأيت - بالوفاء بعهد الله تعالى، وبالالتزام باليمين التي جعلت الله تعالى كفيلاً في هذه القضية أو تلك.

وكما نعلم جميعاً أنَّ الحلف بالله تعالى مطلقاً أمرٌ له خطورته، فإذا اقترن هذا الحلف

بسلوك خاصّ هو العهد أو الميثاق في التعامل مع الآخرين، حيث إنّ الالتزام به يظلّ موضع تأكيد بالغ الأهمية. نقول: إذا اقترن الحلف بالله تعالى مع العهد المبرم مع الآخرين، حينئذٍ يكون الالتزام بذلك قد بلغ درجته المضاعفة في الأهمية.

من هنا نجد أنّ النصّ يقدّم لنا تشبيهاً يتناول بدقّة ملحوظة هذا الجانب من الالتزام بالعهد و بما تترتّب عليه من النتائج. إنّه يشبّه نقض الأيمان بأولئك الذين ينقضون الغزل بعد إتمامه.

و هنا ينبغي أن نلاحظ - قبل متابعة أسرار هذا التشبيه - بأنّ النصّ قد ذكر صفة خاصّة هي (توكيد) الأيمان، وليس مجرد الأيمان، فاليمين وحدها تحمل خطورة عبادية، و توكيدها يضاعف من هذه الخطورة، وارتباطها بالتعامل مع الآخرين يزيد من درجة الخطورة المشار إليها. والمهم بعد ذلك، أنّ هذه المستويات من الخطورة قد التمس النصّ تجسيدها، و ما تترتّب عليها من النتائج في حالة عدم الالتزام بعهد الله تعالى، قد التمس لها تشبيهاً بمغزل المرأة التي تنقض ما غزلته.

طبيعياً، إنّ المتلقّي من الممكن أن يتساءل قائلاً: لماذا الغزل، و لماذا النقض ؟ أمّا الغزل فواضح، و أمّا النقض فلماذا؟ إنّ من تنقض غزلها لا تعدو واحداً من السببين الآتيين أن تكون الغازلة غير متمكنة من عملية الغزل، أو أن تكون غبية أو مجنونة مثلاً.

أمّا أن تكون غير متمكنة من الغزل فأمر قد لا نتصوره في هذا المجال، لأنّ النقض حينئذٍ يتّسم بالمشروعية، حيث لا فائدة من الغزل غير الجيّد، و مع ذلك، يمكننا أن نذهب إلى أنّ النصّ يستهدف مثلاً من هذا التشبيه الإشارة إلى أنّ من لا يطمئن إلى قدرته على الوفاء بالعهد فعليه ألاّ يبرم عهداً و ألاّ يحلف بالله تعالى على ذلك، وإلاّ يكون كمن نقضت الغزل بعد أن صرفت فيه جهداً ملحوظاً على سبيل المثال، و هذا تضييع للجهد.

لكن إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ بعض الظروف يتحتّم فيها أن تكون مقترنة بضرورة العهد و باليمين على ذلك، كما ورد ذلك في النصوص المفسّرة التي تشير إلى أنّ هذه الآيات نزلت في الذين بايعوا النبي ﷺ على الإسلام، حينئذٍ فإنّ نقض العهد و تشبيهه بنقض الغزل لا يكون مؤشراً إلاّ إلى أنّ الناقض للعهد هو المجنون مثلاً.

لكن إزاء ذلك تواجهكم نصوص مفسّرة تشير إلى أنّ هناك نمطاً من الناس يتّسمون بطابع المكيدة والخداع، بمعنى أنّهم حينما يبرمون عهداً، إنّما يبرمونه مكرّاً وخديعةً سلفاً تمريراً لمصالحهم فحسب.

وأياً كان، فإنّ هذه الاحتمالات الثلاثة تظلّ فارضةً فاعليتها ممّا يكشف ذلك عن أهميّة التشبيه المرشّح بدلالات إيحائية متنوعة بالنحو الذي لحظناه، لكن حسبنا أن نقف عند التشبيه ذاته دون النظر إلى أسبابه المشار إليها حيث يفضي - دون أدنى شكّ - إلى نتيجة واحدة هي نقض الغزل، سواء كان ذلك ناشئاً عن المكر أو العبث، جهل الإنسان بأهميّة العهد، أو جهله بإمكاناته الذاتية التي لا تسمح له بالوفاء، كما لو كان ضعيفاً من حيث قدراته النفسية، وهذا ما أشارت إليه النصوص المفسّرة لفقرة (أن تكون أمة هي أربى من أمةٍ إنّما ييلوكم الله به)، أي أنّ بعضهم عندما يواجه قوماً هم أكثر عدداً من جماعته التي عاهدتهم، حينئذٍ ينقض عهده مع جماعته: تحت تأثير الضعف النفسي حيال مواجهته للجماعة الأكثر عدداً.

والمهم - كما أشرنا - ينبغي أن نقف عند التشبيه ذاته (نقض الغزل) لملاحظة نتائجه، وهو أمر قد أشار النصّ إليه عندما واجهنا بصورة جديدة غير التشبيه، هي: الصورة الاستعارية القائلة: (و لا تتخذوا أيمانكم دخلاً بينكم فتزلّ قدم بعد ثبوتها) أنّ عبارة (فتزلّ قدم بعد ثبوتها) هي الصورة الاستعارية التي نعتزم أن نحدّثك عنها الآن.

إنّ هذه الصورة الاستعارية أو الرمزية (فتزلّ قدم بعد ثبوتها) تشكل من جانب (نتيجةً فنيّة) مترتبة على التشبيه القائل (كالتّي نقضت غزلها)، أي: إنّنا أمام عمارة صورية يفضي أحد أركانها (وهو التشبيه) إلى آخر، وهو: الاستعارة أو الرمز، ومن جانب آخر، نجد أنّ هذه الصورة الاستعارية أو الرمزية تنطوي على معطى فنيّ هو: الجزاء المترتب على نقض الغزل بغض النظر عن أسبابه، فنقض العهد المرموز له بنقض الغزل. سواء كان بسبب الجهل أو الضعف أو المكر، تؤدّي بالشخصية إلى أن تزلّ قدمها بعد الثبوت.

إنّ الزلل هنا (رمز) أو استعارة ترتبط بالجزاء الأخروي الذي أشارت الآية الكريمة إليه في ختامها القائل (و تذوقوا السوء بما صدّتم عن سبيل الله و لكم عذاب عظيم)..

أما الاستعارة أو الرمز ذاته (وهو: زلّة القدم) فينطوي على أسرار متنوعة، فالزلّة هي الانحراف عن طريق الصواب، أو التعثر في المشي مثلاً، مقابل (ثبوت القدم) أو سيرها على ما هو صواب من الطريق. فإذا نقلنا هذا الرمز إلى بعده العبادي، أدركنا بسهولة دلالاته الهادفة إلى القول بالانحراف العبادي، كما أنّه يتداعى بالذهن إلى ثبات القدم وزلّتهما عند عبور الصراط في اليوم الآخر.

أخيراً، ينبغي أن نشير أيضاً إلى أنّ النصّ قد تضمّن استعارة أخرى هي قوله تعالى (وتذوقوا بما صدّتم عن سبيل الله)، لكن، بما أننا حدّثناك عن الاستعارة التي تخلع على العذاب طابع (الذوق) أو التذوّق للطعام، حدّثناك عنها سابقاً، حينئذٍ لا نعرض لهذه الاستعارة حالياً، بقدر ما ينبغي أن نشير إلى العلاقة العضوية بين هذه الصور التشبيهية والاستعارية والرمزية، بحيث لحظنا كيف أنّ التشبيه (نقض الغزل) قد أفضى إلى الرمز أو الاستعارة (فتزلّ قدم بعد ثبوتها)، أي: كيف أنّ نقض الغزل يفضي إلى ترتّب نتيجة عليه هي زلّة القدم، ومن ثمّ: كيف أنّ زلّة القدم تؤدّي إلى (تذوّق السوء) أي: العذاب العظيم الذي أشارت الآية الكريمة إليه في ختامها، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى: ﴿و ضرب الله مثلاً قرية كانت آمنة مطمئنة يأتيها رزقها رغداً من كل مكان فكفرت بأنعم الله فأذاقها الله لباس الجوع والخوف بما كانوا يصنعون﴾^١.

النصّ المتقدّم يتضمّن تشكيلة صورية ذات إمتاع فني. ولعلّك تتحسّس بهذا الإمتاع حين يواجهك أولاً أحد أقسام التشبيه الذي يُطلق عليه (التشبيه القصصي)، ويقصد به: التشبيه الذي يعتمد القصة طرفاً في التشبيه بدلاً من الظاهرة العادية. فنحن نعرف جميعاً بأنّ طرفي التشبيه ينتخبان من خلال عيّنات حسّية أو معنوية مثل البحر والنور ونحوهما يشبه بهما السخاء والإيمان ونحو ذلك. أمّا التشبيه القصصي فينتخب

بدلاً من الظاهرة المفردة حكايةً أو أقصوصة لتكون الطرف المشبه به. وهذا ما نلاحظه في النص الذي نعتمد دراسته الآن.

التشبيه المتقدم - كما تلاحظ - قد تصدرته إحدى الأدوات التي تُستخدم في التشبيه، وهي (المثل)، وهذا المثل يتضمن أقصومة عن إحدى المدن التي (كانت آمنة مطمئنة يأتيها رزقها رغداً من كل مكان) إلا أن هذه المدينة (كفرت بأنعم الله) مما استتلى ذلك أن يعاقبها الله تعالى (فأذاقها الله لباس الجوع والخوف). نتيجة لكفرانها بنعم الله تعالى.

الإمتاع الفني الذي نلفت نظرك إليه هو أن هذه المدينة قد أبهمها النص فلم يعرض لاسمها ولا لمكانها ولا لزمانها، ليس هذا فحسب، بل أن النص لم يصدرها مباشرة بالطرف الأول من التشبيه كما هو مألوف في النصوص القرآنية الأخرى، بل قدم هذا المثل أو الأقصوصة بعد آية كريمة تتحدث عن اليوم الآخر، وجزاءاته (يوم تأتي كل نفس تجادل عن نفسها وتوفي كل نفس ما عملت وهم لا يُظلمون) وضرب الله مثلاً قرية كانت آمنة مطمئنة... إلخ).

فأنت تلاحظ أن عدم تصديرها بالطرف الكافر الذي سيق التشبيه من أجله، يجعلك متشوقاً إلى معرفة الطرف المذكور والسياق الذي ورد التشبيه من خلاله.

ولكنك لو تابعت الآيات التي أعقبت هذه الأقصوصة لوجدتها كما يلي: ﴿وَلَقَدْ جَاءَهُمْ رَسُولٌ مِنْهُمْ فَكَذَّبُوهُ فَأَخَذَهُمُ الْعَذَابُ وَهُمْ ظَالِمُونَ﴾ فكلوا مما رزقكم الله حلالاً طيباً واشكروا نعمة الله إن كنتم إياه تعبدون ﴿إِنَّمَا حَرَّمَ عَلَيْكُمُ الْمَيْتَةَ وَالدَّمَ وَلَحْمَ الْخِنْزِيرِ وَمَا أُهِلَّ بِهِ لِغَيْرِ اللَّهِ بِهِ فَمَنْ اضْطُرَّ غَيْرَ بَاغٍ وَلَا عَادٍ فَإِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾^١.

هذه الآيات الكريمة تلقي إناراتٍ متنوعةً على التشبيه القصصي المذكور. فالأقصوصة - كما رأيت - تتحدث عن مدينة مبهمة تطبعها سمات الاطمئنان والأمن من جانب، و سمة الرفاه الاقتصادي من جانب آخر. إلا أن هذه المدينة كفرت بالنعم المشار إليها فأذاقها الله لباس الجوع والخوف. والآن بعد أن يقدم النص هذه الأقصوصة

عن المدينة الآمنة المطمئنة و تبدّلها إلى خائفة و جائعة، يذكر لنا - مضافاً إلى كفرانها بنعم الله تعالى - تكذيبهم لأحد رسل الله تعالى (و لقد جاءهم رسول منهم فكذبوه) ممّا يجعلنا نتداعى بأذهاننا إلى أنّ الجزاءات التي لحقتهم لم تكن بسبب من الكفران بالنعم النفسية و الاقتصادية فحسب بل بسبب تكذيبهم للرسول أيضاً .

لا شك أنّ هذا المنحى من الصياغة القصصية أو التشبيهية، يظلّ ذا إمتاع فنيّ كبير مادام النصّ قدّم لك منحى غير مباشر في تقريره للحقائق المتّصلة بمجتمع تلكم المدينة. بيد أنّ الإمتاع الفنيّ يتضخّم حجمه حينما تتابع الآيات اللاحقة بعدئذٍ، فنجدها تشير إلى ظاهرة الرزق من حيث تأكيدها على حلّية ذلك الرزق و كونه طيباً من جانب، ثمّ من حيث مطالبة النصّ بضرورة الشكر لله تعالى على نعمه المشار إليها من جانب آخر، ثمّ توضيحها لما هو محرّم من الأكل كالميتة و الدم و لحم الخنزير... إلخ، ثمّ استثناء ذلك في حالات الضرورة.

هذه الموضوعات - كما نلاحظها - تظلّ مرتبطة بأحد الأحكام الفقهية حيال ما هو محلّل و محرّم من الطعام، إلّا أنّ العنصر الفنّي المشترك بينهما و بين التشبيه القصصي هو ظاهرة (الطعام) أو (الرزق)، حيث استثمر النصّ قضية الرفاه الاقتصادي (يأتيها رزقها رغداً من كلّ مكان) المتمثل في (الرزق) في أفضل مستوياته، و كفران المدينة به، رابطاً بين ظاهرة الرزق و بين ما هو حلال و حرام منه (من حيث تناوله) من جانب، و بينه و بين ضرورة أن يقترن ذلك بالشكر لله تعالى على معطياته من جانب آخر.

والآن، بعد أن حدّثناك عن العنصر الرابط بين الأقصوصة و بين السياق الذي وردت فيه، يحسن أن نعرض لصياغتها الفنيّة.

التشبيه القصصي المشار إليه، ينطوي على جملةٍ من السمات الفنيّة، منها : تضمّن «استعارة» ممتعة داخل التشبيه و الأقصوصة، و هي قوله تعالى «فأذاقها الله لباس الجوع والخوف»، و منها: التقابل الفنّي بين الأمن و الاطمئنان و بين تبدّلهما بالخوف من جانب، و بين الرزق و بين تبدله بالجوع من جانب آخر. و منها : إشارته إلى كفران الناس بالنعم، و انعكاس هذه الإشارة - من خلال عنصر التقابل - على الآيات اللاحقة التي طالبت

بالشكر على النعم «واشكروا نعمة الله ان كنتم ايّاه تعبدون».

هذه المستويات من الاستعارة و التقابل و الانعكاس لها جمالياتها و إمتاعها و طرافتها. أمّا بالنسبة إلى الاستعارة فإنّ جمالياتها تتمثّل في جملة من الأسرار، منها استعارة (اللباس). إننا نعرف جميعاً أنّ كثيراً من النصوص القرآنية تخلع صفة (التذوق) على (العذاب) مباشرة مثل تذوّق عذاب الحريق... إلخ. أمّا هنا فنلاحظ أنّ النصّ قد اعتمد نمطاً طريفاً من الاستعارات و هو ما يمكن تسميته بالاستعارة (المركبة)، أي الاستعارة التي تعتمد على الاستعارة أيضاً. فانت تلاحظ أولاً أنّ النصّ قد خلع على ظاهرتي (الجوع) و (الخوف) طابع (اللباس)، فجعل للجوع و الخوف (لباساً)، ثمّ خلع على هذه الاستعارة و هي (اللباس) صفة استعارية أيضاً و هي (التذوق)، فجعل (اللباس)، مع أنّه هو الاستعارة، يتذوّق كما يتذوّق الطعام. و هذا من الاستعارات، المتّسمة بالطرافة الملفتة للنظر.

إنّ النصّ لو اكتفى مثلاً بعملية التذوّق للجوع و الخوف كما لو قال (فأذاقها الله الجوع و الخوف) لكانت الاستعارة (مفردة) و ليست (مركبة)، و بذلك تتشابه مع سائر الاستعارات التي نلاحظها في النصوص القرآنية بالنحو الذي أشرنا إليه. كما أنّه لو خلع على ظاهرة (اللباس) صفة حقيقية كما لو قال (فألبسها) مثلاً لكانت الاستعارة المذكورة متّسمة بما هو مألوف من الاستعارات إلّا أنّ (الطرافة) هنا قد تمثّلت في أنّ النصّ قد جعل الاستعارة مركّبة بالنحو الذي أوضحناه أولاً.

ثمّ - و هنا تكمن طرافة جديدة - قد جعل (اللباس) صفة (تبادلية) ممتعة هي (تذوقه) و ليس (الارتداء). و أظنّك على معرفة بأنّ أحد أنماط الصور الفنيّة هو اعتماده تبادل الحواس، كما لو خلعنا على الألوان - و هي مرتبطة بحاسة البصر - صفة (الرائحة)، و هي مرتبطة بحاسة الشمّ، و ذلك نظراً للحقيقة القائلة بأنّ حواسّ الإنسان (البصر، السمع، الذوق، الشمّ... إلخ) تتبادل التأثيرات فيما بينهما. و لكن هذا التبادل بين التأثيرات يخضع لحقيقة هي انتسابها جميعاً لسمات بشرية تتّصل باستجابة الإنسان حيال ما يواجهه من المثيرات و المنبّهات.

أمّا هنا، فإنّ الملاحظ أنّ عملية التبادل تَمّت بين ما هو (ملبوس) وما هو (مطعوم)، وهذا أحد أشكال الطرافة المذهلة كما هو واضح. فالمطعوم والملبوس والمسكون ونحو ذلك، تظلّ ظواهر (متجانسة) فيما بينها، على نحو ما تلحظه من (التجانس) بين حواسّ الإنسان، لذلك تظلّ هذه الاستعارة متّسمة بعنصر (الطرافة)، وما يواكبها من الإمتاع الجمالي المذهل الذي يبهرك ويجعلك مندهشاً مندهلاً أمام هذه الاستعارة الممتعة كلّ الإمتاع بالنحو الذي أوضحناه.

سورة الإسراء

قال تعالى : ﴿وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ آيَاتٍ فَمَحَوْنَا آيَةَ اللَّيْلِ وَجَعَلْنَا آيَةَ النَّهَارِ مُبْصِرَةً لِتَبْتَغُوا فَضْلًا مِنْ رَبِّكُمْ وَلِتَعْلَمُوا عَدَدَ السِّنِينَ وَالْحِسَابَ وَكُلَّ شَيْءٍ فَصَّلْنَاهُ تَفْصِيلًا﴾^١

النصّ الذي تواجهه الآن يتحدث عن الشمس والقمر بصفتها آيتين، بمعنى دليلين من دلائل الله تعالى على قدرته المطلقة في إبداع الظواهر الكونية. وما يعيننا من ذلك هو العنصر الصوري المتمثل في الاستعارة. أمّا الاستعارة فهي عملية (المحو) وعملية (الإبصار)، عملية المحو للقمر وعملية الإبصار للشمس.

لكن : ما ينبغي ملاحظته هنا أنّ هاتين الاستعارتين (المحو) و (الإبصار) قد واكبتها صيغة فتيّة هي : أنّ النصّ لم يذكر لنا مصطلحي الشمس والقمر، يعني أنّه بمقدورك أن تقول : بأنّ الليل والنهار هما (رمزان) للشمس والقمر، ومن ثمّ يمكنك أن تعدّهما صورتين فتيّتين تنتسبان إلى (الرمز)، وبهذا نكون أمام أربع صور فتيّة وأمام نمطين من الصور، هما : الاستعارة والرمز.

ولنقف أولاً عند الاستعارة الأولى وهي قوله تعالى : (فمحونا آية الليل)، أو لنقل : فلنقف عند العبارة الاستعارية الأولى (فمحونا)، وعند العبارة الرمزية بعدها (آية الليل). وكما هو واضح فإنّ آية الليل هي رمز (القمر) كما تمّت الإشارة إلى ذلك. والسؤال هو

عن طبيعة هاتين الصورتين : «المحو» و «آية الليل». أمّا «المحو» فقد خلعه النصّ سمّةً على إزالة النور الذي ينشقّ من القمر.

المهمّ أن نتبيّن الآن جماليّة هذه الاستعارة (المحو).

إنّ المحو هو مسح الشيء، فكما أنّك تخطّ بقلمك سطراً ثمّ تمسحه، كذلك فإنّ القمر يأخذ مواقعه من صفحة الوجود أو الأفق ثمّ يمسح من الصفحة المذكورة.

لكن : لماذا عملية المحو أو المسح دون غيرها من الاستعارات ؟ هل أنّ الحقائق العلمية المتّصلة بالقمر تفرض مثل هذه الاستعارة، المحو ؟ ليست مهمّتنا الفنّية أن نعرض لهذا الجانب بقدر ما نعرض للاستعارة المذكورة في ظهورها الفنّي للمتلقّي، المتلقّي أو المشاهد لكلّ من الليل والنهار، يواجه أولهما وهو الليل وقد اتّسم بالظلمة، ويواجه الآخر وهو النهار وقد اتّسم بالإثارة، وهذا هو المرأى الواضح لديه، ولا شكّ أنّ هذه الاستعارة تأخذ جانب المتلقّي بنظر الاعتبار لتواجه بما هو المألوف والواضح أمامه.

وأظنّك ستتصوّر وتخيّل بوضوح بأنّ عملية إشراق النهار بالنحو التدريجي والاستمراري الذي تسير عليه، يظلّ متجانساً تماماً مع عملية محوه لنور القمر.

أو بكلمة أخرى : محوه لظلمة الليل. إنّ الشمس لتتحرك، و قلمها ليخطّ، أو لنقل : إنّ ممسحتها لتمسح آثار الليل والقمر، إنّها لتمسح نور القمر بضخامة نورها.

طبيعياً، لا نورَ للقمر إلّا من الشمس، ولذلك فإنّ قيامها بعملية المسح يعني أنّ نورها هو الذي يقوم بالعملية المذكورة، إنّّه يقوم بعملية الرسم وبعملية المسح في آنين مختلفين.

لكن : هل أنّ النصّ في صدد أن يذكر لنا عملية الرسم والمسح ؟ لا نحسب بأنّ الأمر كذلك. إنّ ما نستخلصه بوضوح سافرٍ هو أنّ الليل لمظلم وأنّ النهار لمضيء، ولا يعيننا أكثر من ذلك، وهذا هو ما يلحظه المتلقّي أو المشاهد. ونحن إذا عدنا إلى النصوص المفسّرة لوجدنا أنّ بعضها يشير إلى أنّ المقصود من آيتي الليل والنهار هو: ليس القمر والشمس، بل الليل وما يقترن به من السكون والاستراحة، والنهار بما يقترن فيه من العمل والحركة، حيث يتجانس ظلام الليل مع السكون، ويتجانس ضياء النهار مع

الحركة.

و الحقُّ أنَّ أياً من التفسيرين يظلُّ منسجماً مع هذه الاستعارة «المحو»، ففي الحالتين التركيز على ظاهرة أنَّ الليل قد طبعه المحو هو المحور الذي يقف قبالة النهار بصفة أنَّ هذا الأخير - أي النهار - هو المستهدف من وراء الاستعارة المذكورة. لذلك نجد أنَّ النصَّ قد اكتفى من صياغة الصورة الأولى بعملية «المحو»، بينما فصلَّ الكلام في الصورة الثانية (وجعلنا آية النهار مبصرة). حيث لم يكتفِ بخلع سمة (الإبصار) للنهار، بل أردف ذلك بتفصيلٍ عن المعطيات التي ينطوي عليها النهار، وهي قوله تعالى: (لتبتغوا فضلاً من ربكم).

هنا ينبغي أن نلفت نظرك إلى أحد الأسرار الفنيّة المهمّة لهذا التفصيل، أي: لإشارة النصِّ إلى معطى النهار فحسب دون الإشارة إلى معطى الليل، فما هو السرُّ الفنيُّ في ذلك؟ النصوص المفسّرة يشير بعضها إلى أنَّ النصَّ قد حذف ذكر المعطيات التي تتصل بالليل اعتماداً على ذكاء المتلقّي من جانب، لأنَّ ذكر أحدهما دالٌّ على الآخر، ولأنَّ النصَّ من جانب آخر قد ذكر في مواقع قرآنية متنوعة بأنَّ معطيات الليل تمثل في السكون والراحة. مثل هذا التفسير لا أظنُّك تطمئنُّ إلى صحّته، فمجرّد أنَّ ذكر أحدهما يستدعي الآخر، وإنَّ الآخر قد ذكر في مواقع أخرى من القرآن، مثل هذا التفسير لا يصحُّ الاقتناع به طالما نعرف جميعاً بأنَّ القرآن الكريم يطرح كلّ موضوع متكرّر، في سياق جديد يستهدفه في هذا السياق، كما أننا نعرف تماماً بأنَّ النصَّ القرآني قد ذكر كلاً من معطيات النهار والليل في مواقع أخرى، فلماذا إذن يكتفي الآن بذكر معطيات النهار فحسب؟

هنا يكمن السرُّ الفنيُّ الذي نوّد توضيحه لك. إنَّ النصَّ يستهدف في السياق الذي نحن في صده أن يركّز على معطى النهار دون معطى الليل، وذلك بقريئة الاستعارة الأولى (محو آية الليل) لأنَّ المحو لا يحسّسك بأنّه في صدد تبين المعطيات، وإلاّ لذكر الراحة أو السكون أو السبات.. إلخ. بل أنَّ المحو ليحسّسك بذهاب شيء هو مقدّمة لتثبيت شيء آخر ينطوي على المعطى، وهو النهار الذي يبتغي الإنسان من خلاله الفضل من الله تعالى، فكما أنّك لو قلت مثلاً: قد محي هذا السطر من الكتابة وجعل سطر جديد،

حينئذٍ تتحسّس بأنّ السطر الجديد هو المستهدف من الكتابة، كذلك نجد إحساساً مماثلاً بالنسبة لآية النهار المبصرة مقابل آية الليل التي قد شملها "المحو".

من هنا، فإنّ السرّ الفني لهذا الجانب إنّما يتمثّل في بلاغة (الذكر) مقابل بلاغة (الحذف)، حسب الاصطلاح الموروث للظاهرة البلاغية.

البلاغة الحديثة أيضاً تتناول هذه الظاهرة (بخاصّة في الصياغة القصصية) حيث تذكر من التفصيلات ما يتناسب و الهدف الفكري الذي تريد التركيب عليه، يضاف لذلك، أنّ كلّاً من معطى الليل و النهار قد ذكره النصّ بعد إشارته إلى معطى النهار حيث قال النصّ (ولتعلموا عدد السنين و الحساب) فمعرفة السنين و الحساب، تتوقّف على كلّ من معرفة الليل و النهار، كما هو واضح.

و بهذه القرينة نفهم بأنّ حذف ذكر المعطيات المتّصلة بالليل لم تكن مستهدفة في صورة «ومحونا آية الليل»، كما نُقل لبعض المفسرين، بل إنّ المستهدف هو ذكر معطيات النهار وهي: ابتغاء فضل الله تعالى.

و أمّا ذكر المعطيات لكليهما (الليل و النهار) فقد تكفّلت ببيانها العبارة التي ذكرناها وهي (ولتعلموا عدد السنين و الحساب).

إذن: أمكنك - أن تتبيّن جوانب كثيرةً من أسرار الفنّ عبر الصور الاستعارية المتّصلة بظاهرتي النهار و الليل.

قال تعالى: ﴿وَكُلُّ إِنْسَانٍ أَلْزَمْنَاهُ طَائِرَهُ فِي عُنُقِهِ وَنُخْرِجُ لَهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ كِتَابًا يَلْقَاهُ مَنشُورًا﴾ * اقرأ كتابك كفى بنفسك اليوم عليك حسيباً^١

في النصّ القرآني الكريم المتقدّم، تواجهك صورة فنية جديدة هي: «التضمين». ولعلّك تعرف تماماً بأنّ هذا النمط من الصور - أي: الصورة التضمينية - يندر وجودها في النصّ القرآني الكريم بالقياس إلى صور التشبيه و الاستعارة و الرمز و غيرها من الصور

التي واجهتك في مواقع كثيرة من القرآن الكريم.

و لعلّك أيضاً تتساءل عن السبب الذي يجعل الصور «التضمينية» نادرة في القرآن الكريم، على عكس الصور الأخرى التي أشرنا إليها. فما هو سبب ذلك؟ قبل الإجابة على هذا التساؤل، ينبغي أن نعرض أولاً لما هو مقصود من «الصورة التضمينية»، وأن نعرض ثانياً لأشكالها المتنوعة، و موقع الصورة التي نحن في صدد دراستها من الأشكال المشار إليها.

التضمين هو أن تكون الصورة متضمنة دلالة قد اقتبسها صاحب الصورة من الآخرين بعد أن يكون قد حوَّرها إلى دلالة أخرى تتناسب مع الفكرة التي يستهدفها صاحب الصورة. وهذه العملية «التضمينية» تكون على أشكال متنوعة، بعضها يستند إلى آية من القرآن الكريم أو أي نص سماوي آخر، وبعضها يستند إلى نصوص بشرية من الشعر والنثر، وبعضها يستند إلى خبرات مأثورة تجسّد التراث الاجتماعي لهذا المجتمع أو ذاك، وهكذا.

و عندما ننقل الحديث إلى القرآن الكريم، حينئذٍ لا نتوقّع أن نواجه «صورة تضمينية»، لأنّ القرآن الكريم هو مصدر يعتمد عليه الآخرون في «تضمينهم» للدلالات التي يستهدفونها، كما لو اقتبسنا منه دلالات خاصّة وضمّناها الفكرة التي نعتزم تقديمها. لكن مع ذلك، نجد أنّ النصّ القرآني الكريم يتّجه أحياناً إلى التراث الاجتماعي للبشر فيقتبس منه دلالة خاصّة، لغرض توضيحها للمتلقّي.

و من جملة الدلالات أو الخبرات المأثورة التي استثمرها القرآن الكريم وضمّنها عبر صورة فنيّة خاصّة، هي قوله تعالى «وكلّ إنسان أئزمناه طائره في عنقه و نخرج له يوم القيامة كتاباً يلقاه منشوراً». فعبارة «الطائر» هي الصورة التضمينية التي قدّمها النصّ القرآني الكريم عند حديثه عن اليوم الآخر و ما يواكبه من الجزاء، حيث تعرض صحيفة الأعمال التي مارسها البشر في حياته، و حيث يُحاسَب عليها، و حيث يترتّب الجزاء بنمطيه: الثواب أو العقاب، على ممارسة الطاعة أو المعصية.

و المهمّ أنّ عبارة «أئزمناه طائره في عنقه» هي المجسّدة لصحيفة العمل و ما يترتّب

عليها من الجزاءات. لكن، ما هي علاقة «الطائر» بصحيفة العمل؟ وقبل ذلك نتساءل: ما هي الدلالة «التضمينية» لهذه العبارة؟ أي: ما هو المصدر الاجتماعي الذي حوّل القرآن الكريم إلى «صورة فنيّة» و«ضمّنه» فكرة «المحاسبة في اليوم الآخر»؟.

هذا ما يتطلّب شيئاً من التوضيح.

من الخبرات الماثورة عند العرب آئذٍ، أنّهم كانوا يزجرون الطير، فيتفألون أو يتشاءمون منه، وأصل ذلك: أنّ الطائر قد يجعل ميامنه إلى ميسرك، فيكون «سانحاً»، وقد يجعل ميسره إلى ميامنك، فيكون «بارحاً». وفي حالة كونه «سانحاً» أمكنك رميه مثلاً، وحينئذٍ يقترن مثل هذا الموقف بـ (التفاؤل)، أمّا في حالة كونه «بارحاً»، فإنّ العملية تظلّ مقترنة بـ «التشاؤم»، ولذلك تكون حركة الطائر وملاحمه بمثابة عملية تفاؤل وتشاؤم.

هذه الخبرة الاجتماعية المحفورة في عصب الناس، قد استثمرها النصّ القرآني الكريم، ونقلها إلى صورة فنيّة، وحوّرها إلى فكرة رمزية هي عمل الإنسان الذي سيواجهه يوم القيامة، فيتفأل به خيراً أو يتشاءم منه شراً، حسب ما قدّمه من الطاعات أو المعاصي.

و السؤال هو: ما هي الرموز أو الدلالات الفنيّة لهذا «التضمين» للطائر، وعلاقة ذلك بالفكرة التي يستهدفها النصّ القرآني الكريم؟

لا شكّ؟ أنّ القرآن الكريم يريد أن يوضّح للمتلقّي بأنّ كلّ إنسان سيجد نتائج عمله معروضة عليه يوم القيامة، بقرينة أنّه قال تعالى - بعد تقديمه للصورة التضمينية المذكورة -: «و نخرج له يوم القيامة كتاباً يلقاه منشوراً إقرأ كتابك، كفى بنفسك اليوم عليك حسيباً». فإذا كان هدف الصورة المذكورة هو ما أشرنا إليه من عمل الإنسان ونتائجه، حينئذٍ ما هي الرموز الفنيّة المعبّرة عن الهدف أو الفكرة المستهدفة المشار إليها؟ إنّ النصّ يقول «و كلّ إنسان ألزمناه طائره في عنقه»، فالصورة هنا ذات شطرين، أحدهما «الطائر»، والآخر «العنق»، فتكون الصورة هي «الطائر» في العنق. وكلّ من الطائر والعنق يجسّد رمزاً خاصاً، أمّا «العنق» فهو رمز للتعريف بالشيء، فكما أنّ العنق هو

موضع القلادة مثلاً بالنسبة إلى المرأة، حينئذٍ فقد استخدم هذا الرمز ليشار به إلى مطلق الأشياء التي يُعرف بها الشخص، فيقال مثلاً: قلّده أو طوّقه بالإمارة أو الجميل، فالتطويق أو التقليد بالجميل، يعني أنّه أحسن إليه وجعل الإحسان بمثابة قلادة عرف بها هذا الشخص، كذلك فإنّ التقليد أو التطويق بالإمارة يعني أنّه أسند إليه مهمّة سياسية أو إدارية. إلخ.

و من هذا نستخلص بأنّ «الطوق» أو «القلادة» وموقعها من العنق هو التعريف أو الإعلام الذي يتميّز به الشخص. و الآن، حين ننقل هذه الرموز إلى صورة «الزمناء طائره في عنقه»، نجد أنّ «الطائر» هنا هو «الطوق» أو القلادة، وأنّ العنق هو الموضع الذي سيتميّز الشخص من خلاله عن الآخرين بالنسبة إلى الطوق أو القلادة التي يطوّق بها.

لكن، لا نزال نحن الآن أمام رموز أوليّة هي: القلادة التي ترمز إلى هويّة الشخص، في حين نجد أنّ الصورة القرآنية الكريمة جاءت لتجسّد رمزاً متداخلاً مع رمز آخر، أي أنّ الرمز الأوّل «و هو: القلادة» قد أصبح مادّة لرمزٍ آخر هو الطائر، فنكون حينئذٍ أمام رمزين في الواقع، رمز أولي و رمز ثانوي، أي أننا أمام رمز يشير إلى «هوية الشخص» من خلال «القلادة أو الطوق» و رمزٍ يشير إلى القلادة أو الطوق من خلال «الطائر».

وهذا ما يمثّل قمّة الإثارة الفنيّة في جماليّة التعبير الصوري، حيث إنّ تداخل الصور بعضها مع الآخر أو اعتماد أحدها على الآخر، يكشف عن تداخل الفكرة التي يستهدف النصّ القرآني إبرازها إلى المتلقّي، أي: يكشف عن مدى عمقها و تشعّب دلالاتها واكتنازها بما هو مثير و طريف و مدهش. بقي أن نشير إلى علاقة «الطائر» بعنق الإنسان وعلاقة ذلك بعمله. فلماذا تمّ مثلاً استحداث علاقة بين الطائر من جانب، و بين عمل الإنسان من جانب آخر.

إنّ أدنى نظرة إلى هذين الجانبين تكشف لنا أولاً أنّ تفاعل الإنسان و تشاؤمه، و هو ينظر إلى صحيفة عمله، سوف تجعله مستكشفاً لمصيره الذي ينتظره: النعيم أو الجحيم، حيث أنّ نمط استجابته المسرّة أو المؤلمة، تسهم في تضخيم سروره أو ألمه حيال مصيره، أي أنّ الراحة النفسية أو الألم النفسي سوف يكون أحد أشكال الجزاء الذي ينتظر

الشخص، مضافاً إلى الجزء البدني، و من المعلوم أنَّ نمطي اللذة أو الألم، النفسي والجسمي، حينما يتآزران على الشخص، فعندئذٍ يتضاعف حجم اللذة أو الألم لديه، وهو أمر يتناسب مع طبيعة عمل الإنسان و طبيعة الجزء الذي ينبغي أن يترتب عليه.

إذن : أدركنا مدى الكثافة الدلالية التي اكتنزت بها صورة الطائر، و من ثمَّ مدى جماليَّة ذلك، في ضوء الصياغة التضمينية التي انطوت الصورة المذكورة عليها، الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى : ﴿و اخفض لهما جناح الذل من الرحمة و قل رب ارحمهما كما ربياني صغيراً﴾^١.

الآية الكريمة المتقدّمة، تحدّثنا - كما هو واضح - عن الوالدين و طريقة التعامل حيالهما. إنّها تطالب الولد بأنْ يخفض لهما جناح الذلّ من الرحمة. و يعيننا من هذه الآية صورتها الاستعارية التي خلعت أولاً طابع «الخفض» على الجناح، و ثانياً : خلعت «الجناح» على «الذلّ»، أي : نحن الآن أمام استعارتين هما : خفض الجناح، و جناح الذلّ. طبيعياً، إنّ خفض الجناح رغم كونه يتّصل بحركة الطائر الطبيعية و هي : أنْ يضمّ صغيره إليه، ممّا ينبغي كونها استعارة، إلّا أنّ ارتباط «الجناح» بالذلّ، يجعل عملية (الخفض) بمثابة استعارة متداخلة مع استعارة أخرى هي : جناح الذلّ.

و المهمّ بعد ذلك أنْ نحدّثك عن مجموع الاستعارة و صلتها بتعامل الولد حيال أبويه. لقد كان بمقدور النصّ مثلاً أنْ يطالب الولد بأنْ يرحم أبويه، و أن يتواضع لهما، و ألاّ يتعامل بخشونة، و ألاّ يرفع صوته فوق أصواتهما، و ألاّ يملأ عينيه من النظر إليهما... إلخ. نقول : إنّ من الممكن أن يطالب النصّ القرآني الكريم الولد بهذه الأنماط من التعامل، فنكون أمام تعبير من التعبيرات المباشرة على نحو ما هو ملاحظ في الآية التي سبقت هذه الاستعارة، و هي قوله تعالى ﴿فلا تقل لهما أفّ و لا تنهرهما و قل لهما قولاً كريماً﴾^٢.

فالمطالبة بعدم القول لهما «أفّ» والمطالبة بعدم قهرهما... إلخ، تجسّد تعبيرات مباشرة، كما هو واضح، بينا نجد أنّ تعبير (اخفض لهما جناح الذل) يجسّد التعبير غير المباشر، أي التعبير الصوري، وهو أمرٌ يجزّنا إلى إثارة التساؤل حول المسوّغات الفنيّة لهذه الاستعارة.

لقد أوضح الإمام الصادق عليه السلام بأنّ المقصود من خفض الجناح هو: ألا يملأ الولد عينيه من النظر إليهما، وألا يرفع صوته فوق أصواتهما، وألا يرفع يديه فوق أيديهما، وألا يتقدّم أمامهما. إنّ هذه الدلالات المتنوعة التي ألمح الإمام الصادق عليه السلام إليها، تفسّر لنا كيف أنّ الدلالات المتنوعة يمكن لها أن تختصر وتلمّ في عبارة فنيّة صورية هي الاستعارة. بمعنى أنّ الاستعارة وغيرها من الصور، وبخاصّة «الرمز»، تتكفّل بعملية إيحائية هي: جعل العبارة مختصرة من خلال ترشحها بإيحاءات متنوعة، على نحو ما لحظناه من الدلالات التي أومأ الإمام الصادق عليه السلام إليها.

بيد أنّ السؤال الأكثر أهميّة هو: لماذا جاءت استعارة (خفض الجناح من الذلّ) هي الصورة المنتخبة في هذا الموقف؟ إنّ أجوبة الإمام الصادق عليه السلام تفسّر لنا أنّ سبب الاستعارة المذكورة هي مناسبتها للدلالات التي ألمحت إلى عدم النظر إليهما بحدّة، وعدم رفع الصوت عليهما، وعدم المشي قدّامهما، وعدم رفع اليد على أيديهما. هذه الدلالات، إذا دقّقنا النظر فيها وجدنا أنّ اللين والشفقة والخضوع هي أشكال من التعامل الذي قلّ أن يطالب بها الإنسان عند تعامله مع الآخر، إلّا في حالة خاصّة هي: أن تتوفّر عند الآخر سمة (الفوقية) و سمة (الحاجة) مجتمعين.

فالوالدان من جانب لهما إحسان وفضل على الولد، نظراً لرعايتهما للولد منذ طفولته، كما أنّهما - من جانب آخر - قد جعلهما كبر السن بمثابة شخصين ضعيفين يحتاجان إلى الرعاية. ولذلك فإنّ «الخضوع» لهما يتناسب مع إحسانهما للولد، كما أنّ الشفقة عليهما تتناسب مع كبر كلّ منهما واحتجتهما إلى الرعاية. من هنا جاءت استعارة خفض الجناح متناسبة مع هاتين السمتين (الخضوع والشفقة)، فالطائر حينما يخفض جناحه يكون قد مارس عملية شفقة على صغيره، وفي نفس الوقت يكون خفضه للجناح

عملية توقّف عن استمرارية صعوده إلى فوق.

يدلّنا على ذلك أنّ النصّ قد استخدم في هذه الاستعارة عبارتي «الذلّ» و «الرحمة» «اخفض لهما جناح الذلّ من الرحمة»، فالذلّ هنا مؤشّر إلى «التواضع» لمن هو (أعلى) منه، أي الوالدين بصفتهما قد شملاه برعايتهما. وأمّا الرحمة فهي مؤشر إلى حالة عكسية، وهي : الشفقة ممّن هو (قويّ) على من هو ضعيف. إذن : أمكنك أن تلحظ مدى مجانية الاستعارة القائلة: اخفض لها جناح الذلّ من الرحمة مع طبيعة العلاقة التي تربطهما بالولد، على النحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿ولا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك ولا تبسطها كلّ البسط فتقعد ملوماً محسوراً﴾^١.

هذه الآية مثل سابقتها تتضمّن عنصراً استعارياً هو : جعل اليد مغلولة إلى العنق، وبسطها كلّ البسط ويمكننا أن نعدّ هذه الصورة «رمزاً» وليس «استعارة». لأنّ الفارق بين الرمز والاستعارة هو : أنّك - في الرمز - تشير بشيء إلى شيء آخر. أمّا في الاستعارة، فإنّك تخلع صفة شيء آخر.

وفي الحاليتين، نجد أنّ هذا الرمز أو الاستعارة تحوم على أحد أنماط السلوك الاقتصادي المتّصل بعملية الإنفاق وعدمه. فالإنفاق بعامة يظلّ عملاً مندوباً كلّ الندب، كما أنّ الإمساك عنه يظلّ عملاً مكروهاً كلّ الكره. إلّا أنّ للإنفاق حدوداً بحيث إذا تجاوزها الشخص تحوّل إلى سلوك سلبي.

وبالمقابل، إذا أمسك الشخص عن الإنفاق و تجاوز به حدود الإمساك، تحوّل إلى سلوك سلبي أيضاً.

وبكلمةٍ أخرى : هناك عمليتان اقتصاديتان يندب إليهما الشخص، هما : السخاء والاقتصاد، مقابل عمليتين اقتصاديتين سلبيتين هما : الإسراف والبخل، فإذا تجاوز

الشخص في سخائه حدّ الترخّص تحوّل إلى (مصرف)، وإذا تجاوز في اقتصاده الحدّ المذكور تحوّل إلى (بخيل).

والمهمّ هو أنّ الآية القرآنية القائلة من خلال الاستعارة أو الرمز «و لا تجعل يدك مغلولة و لا تبسطها كلّ البسط»، إنّما تشير إلى هاتين السمتين اللتين يتجاوز بهما الشخص حدّ السخاء والاقتصاد. والأهمّ من ذلك هو: أنّ نتيجتين السّرّ الفنيّ لمثل هذين الرمزين أو الاستعارتين وعلاقتهما بسمتي الإسراف والبخل.

الرمز الأوّل يقول «لا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك». ولو قدّر لك أن تتمثّل في خيالك رسماً لشخصية ترفع يديها إلى عنقها، وقد وضع القيد في يديها، لتبيّن لك مدى جماليّة هذا الرسم، من حيث المظهر الجسمي لهذا الشخص وكيفية تعطلّه عن الحركة تماماً، حيث لا يمكنه البتّة أن يتصرّف بأيّ نوع من التصرفات التي تقوم بها يداه. إنّ يديه ليست مقيدتين إلى ظهره مثلاً، وليست مقيدتين إلى أمامه مثلاً، بل ارتفعتا إلى عنقه، بحيث لا يمكنه الحراك حتّى من حوله، وهذا ما يجسّد الذروة من القيد، يجسّد تعطلّه وشلله عن الحركة تماماً.

بالمقابل، إذا قدّر لك أن تتمثّل في خيالك رسماً لشخصية تبسط يديها كلّ البسط، أي تفتحها كلّ الفتح دون أن تتقيّد بأيّ نوع من القيود التي تحتجزها عن الحركة، لتبيّن لك مدى جماليّة هذا الرسم، من حيث المظهر الجسمي لهذا الشخص وكيفية الحرّية التي يستمتع بها في حركته.

إنّ اليد - كما هو واضح - رمز للعطاء والأخذ أو الإمساك، لأنّ اليد هي العضو الوحيد الذي يمسك بالشيء أو يقدّمه إلى الآخر. فالرأس والوجه والصدر والرجل... إلخ تظلّ أعضاءً جسميّةً تظطلع بوظائف خاصّة لا ارتباط لها البتّة بعمليات العطاء والأخذ، بعكس اليد التي تختصّ بعمليات العطاء والأخذ.

وإذا كان الأمر كذلك، أمكننا أن نتبيّن السّرّ الفنيّ لانتخاب (اليد) رمزاً أو استعارة للعطاء والإمساك. وأمكننا أيضاً أن نتبيّن صلة ذلك بالإسراف الذي يجسّد عطاءً دون حدود، وبالبخل الذي يجسّد إمساكاً دون حدود. فجعل اليد مبسّطة كلّ البسط، يرمز إلى

كون الإنسان يهب ما يملك جميعاً فيقعد ملوماً محسوراً، وجعل اليد مغلولة إلى العنق، يرمز إلى كون الإنسان يمسك ما يملكه دون أن يهب فيه شيئاً فيقعد ملوماً محسوراً أيضاً. وفي الحالتين فإنَّ جماليَّة هذين الرمزین تطلَّان من الوضوح بمكان كبير، بالنحو الذي أوضناه.

قال تعالى: ﴿وَلَا تَمْشِ فِي الْأَرْضِ مَرَحاً إِنَّكَ لَن تَخْرِقَ الْأَرْضَ وَلَن تَبْلُغَ الْجِبَالَ طُولاً﴾^١.

هذه الآية الكريمة، لو دققت النظر فيها لوجدتها تشتمل على نوع من الصياغة الفنيَّة التي تجعلك متأرجحاً بين كونها تعبيراً صورياً أو إخبارياً. وهو نمطٌ بين الصياغة المدهشة حقاً، نظراً للخصيصة المشار إليها.

أمَّا كونها صياغةً إخباريةً أو مباشرةً فلا نَّها تتحدَّث عن أحد ملامح السلوك الحركي عند الإنسان، وهو: المشي مَرَحاً، أي اختيلاً وتكبُّراً وزهواً، حيث تشير إلى أنَّ المشي مَرَحاً لن يكون بمقدوره أن يجعل صاحبه يخرق الأرض ويشقُّها بمشيهِ، ولن يكون بمقدوره أن يجعل صاحبه يبلغ الجبال طولا. إنَّها تقول للمتكبِّر الذي يختال في مشيه: لِمَ هذا الزهو والإعجاب بالذات وأنت لن تستطيع بمشيكَ أن تشقَّ الأرض وتبلغ الجبال؟ لكن، لو أمعنت النظر من جديد في التعبير المشار إليه، لوجدت أنَّك أمام عنصرٍ صوري، وليس أمام عنصرٍ إخباري، أي: أنَّك أمام صورة تشبيهية أو رمزية أو فرضية. وهذا الاحتمال الفني - أي التعبير الصوري - من حيث كونه يتأرجح بين التشبيه والرمز والفرضية ينطوي بدوره على واحدةٍ من السمات الفنيَّة المدهشة.

أي: أنَّك الآن قبالة نمطٍ من التعبير الذي يجعلك قبالة تأرجحين: أحدهما التَّأرجح بين كون التعبير صورياً إخبارياً، والآخر: التَّأرجح بين كون التعبير الصوري في حالة ذهابك إلى كونه صورةً - ينتسب إلى الرمز أو التشبيه أو الاستعارة. والسؤال هو: كيف

نستخلص من التعبير المتقدم عنصراً صورياً، وما هي دلالاته فنياً وفكرياً؟

لنقف بك أولاً عند الشطر الأول من الصورة، وهو قوله تعالى (ولا تمش في الأرض مرحاً).. المرح هو شدة الفرح. وشدة الفرح (من الزاوية النفسية) تعدّ واحدةً من سمات (المرض النفسي) أو أحد أنماط ما يُسمّى بـ (أمراض الشخصية)، فالمرح أو الفرح الشديد يقابل الاكتئاب أو الانقباض الشديد، وكلاهما سلوك شاذّ كما هو واضح.

إنّ كلّاً منهما، أي الفرح والاكتئاب، تعبير عن عدم توازن الشخصية لأنّهما ببساطة خلاف الحالة الاعتيادية التي ينبغي أن يكون الشخص عليها. وحتى المرح أو الاكتئاب في الحالة الاعتيادية، سوف يكتسب دلالة المرض النفسي إذا تحوّل من كونه مرحاً أو اكتئاباً موضوعياً إلى مرحٍ وهم ذاتيين، أي: أنّ فرحك بالشيء أو اكتئابك منه إذا كان من أجل قيمة إنسانية أو عباديّة، كما لو فرحت مثلاً بنعيم الله تعالى، أو إذا اكتأبت من ممارستك للمعصية، حينئذٍ يكتسب مثل هذا السلوك طابعاً سويّاً.

أمّا إذا كان فرحك بالشيء من أجل قيمة ذاتية، كما لو فرحت مثلاً بموقعك الاجتماعي، وخُيّل إليك بأنك متميّز على الآخرين، حينئذٍ يكتسب مثل هذا السلوك طابعاً شاذّاً. هذا الطابع الشاذّ قد رسمه النصّ القرآني الكريم عبر صورة فنية قد اعتمدت (الحركة الجسميّة) عنصراً لتجسيده هو: المشي المختال، سواء كان هذا المشي مصحوباً بإحساس داخلي هو: زهوك وإعجابك بنفسك، أو كان هذا الزهو والإعجاب مصحوباً بحركة أو مشي مخالفٍ للمشي الطبيعي للإنسان، كما لو نقل أقدامه بحركة خاصّة أو هزّ جانبيه بحركة خاصّة، أو رفع رأسه أو أماله بحركة خاصّة.

كلّ أولئك يظلّ تعبيراً حركياً عن إحساسٍ داخلي هو: الإعجاب بالنفس.

المهم، أنّ النصّ القرآني الكريم قد عبّ على هذا النمط من المشي المصحوب بمشاعر الزهو والإعجاب والتكبر، عبّ قائلاً «إنّك لن تخرق الأرض ولن تبلغ الجبال طولا».

وهذا التعقيب هو الذي يستوقفنا فنياً بحيث قلنا أنّه تعبير صوريّ ينتسب إلى التشبيه أو الاستعارة أو الرمز.

وقد تسألُ قائلاً: ما هو المسوّج لأنْ تحتّمَل كون هذا التعبير صورة تشبيهية أو رمزية أو استعارية؟ ونجيب: إنّ النصّ القرآني الكريم لو عبّر عن الدلالة المذكورة بقوله مثلاً «لا تمش في الأرض مرحاً وكأَنَّكَ قد خرقت الأرض وبلغت الجبال طولاً» لكنّا أمام (تشبيه) دون أدنى شكٍّ، نظراً لوجود أداة التشبيه «كأنَّ». وهذا ما يسوّج لنا عدداً للصورة المذكورة تشبيهاً.

أمّا المسوّج لعدّها (رمزاً) فلأنّ عدَمَ خرق الأرض وبلوغ الجبال طولاً يظلّ تعبيراً (رمزياً) عن عجز الشخصية المتكبّرة. وأمّا عدّها «استعارة» فللسبب نفسه، يعني أنّ النصّ قد خلع طابع العجز على الشخصية من خلال إعاره ما هو يختصّ بغير البشر (خرق الأرض وبلوغ الجبال).

لكن إنّ أقوى الاحتمالات الفنّية في هذا الصدد هو عدّها هذه الصورة (صورة فرضية)، وهي نمط رابع من أنماط الصورة التركيبية. إنّ الصورة (الفرضية) - كما حدّثناك عنها سابقاً - تعني: افتراضك لشيء لا واقع له، كما لو فرضت بأنك خرقت الأرض أو بلغت الجبال طولاً.

إلا أنّ مثل هذه الصور، فرضية كانت أم تشبيهية أم رمزاً... إلخ، تظلّ منتسبةً إلى ما نسميه بـ(الصورة المضادة) أي: التشبيه أو الفرضية لشيء بما هو يصادّه، فعندما تقول مثلاً (إنك صابر كالجبل) حينئذٍ نكون أمام تشبيه إيجابي. أمّا عندما تقول (لست كالجبل) حينئذٍ نكون أمام تشبيه سلبي أو مضادّ.

والمهم، أنّ الصورة المذكورة (إنك لن تخرق الأرض ولن تبلغ الجبال طولاً) تظلّ منتسبة إلى الصورة المضادة التي تنفي وجه الشبه بين شيئين هما (قدرة الشخص) و(خرق الأرض وبلوغ الجبال طولاً). ولكن الأهمّ من ذلك هو ملاحظتك لهذه الصورة ذاتها صورة خرق الأرض وبلوغ الجبال وعلاقتها بمشي الإنسان.

إنّ المشي مرحاً يعني: أنّ الشخصية تتحمّس بكونها ذات إمكانات متميّزة، والشخصية ذات الإمكانات المتميّزة ينبغي أن تكون إمكاناتها متجسّدة بالفعل، وليس مجرد الإحساس بها. فالإنسان، وهو مخلوق لا حول لديه ولا قوّة، ولا يملك لنفسه نفعاً

ولا ضرراً، ولا حياةً ولا نشوراً، وهو حينما يهبه الله تعالى إمكاناتٍ محدودةً كالمشي مثلاً. يظلّ عاجزاً عن تجاوز تلكم الإمكانات، بحيث لا يمكنه أن يخرق الأرض ولا يبلغ الجبال طولاً. وإذا كان الأمر كذلك، حينئذٍ ما هو المسوّغ لأن يتبختر في مشيه ويتحسّس بالزهو والعلوّ على الآخرين؟

إنّ أهم ما ينبغي لفت نظرك إليه هو: أنّ النصّ القرآني الكريم قد انتخب صورة (عدم الخرق) و صورة (عدم بلوغ الجبال طولاً)، حيث تتناسب هاتان الصورتان مع ظاهرة (المشي) كما هو واضح. إنّ ضرب قدميه على الأرض يرمز إلى عدم قدرته على شقّ الأرض، وإنّ تنقلّ خطاه يرمز إلى عدم قدرته على شقّ الأرض، وإنّ تنقل خطاه من مكان إلى آخر، يرمز إلى عدم قدرته على بلوغ الجبال طولاً، أو لنقل: إنّ حركة رأسه، وما يقتترن بها من استعلاء، يرمز إلى عدم قدرته أن يبلغ بهذا الرفع لرأسه طول الجبال. إذن: أملكك ملاحظة كيف أنّ هذه الصورة الرمزية أو الفرضية أو التشبيهية، قد تجانست مع دلالة الإحساس بمشاعر الزهو الأجوف الذي يطبع الشخصية المريضة، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿وَقَالُوا أَإِذَا كُنَّا عِظَامًا وَرِفَاتًا أَتُنَّا لَمَبْعُوثِينَ خَلْقًا جَدِيدًا﴾ * قل كونوا حجارة أو حديداً * أو خلقاً ممّا يكبر في صدوركم فسيقولون من يعيدنا قل الذي فطركم أوّل مرّة فسَيَنْغَضُونَ إِلَيْكَ رءوسهم و يقولون متى هو قل عسى أن يكون قريباً^١.

النصّ المتقدّم يتضمّن عنصراً صورياً هو (الرمز)، إنّه يتحدّث عن المنكرين لليوم الآخر، و يخاطبهم قائلاً (كونوا حجارة أو حديداً أو خلقاً ممّا يكبر في صدوركم)، إنهم يقولون: إذا كنّا عظاماً و رُفاتاً، أُنّا لمبعوثون خلقاً جديداً؟ و يجيبهم النصّ القرآني قائلاً «كونوا حجارة أو حديداً أو خلقاً ممّا يكبر في صدوركم...»

وأظنك تتساءل قائلاً: أين العنصر الصوري المنتسب إلى الرمز في هذا النص؟ ونجيب: نحن الآن أمام رموز فنية ثلاثة هي (الحجارة) (الحديد) (الخلق) الذي يكبر في صدور المنكرين لليوم الآخر. إن «الرمز» - كما حدثناك عنه سابقاً - يعني إشارة شيء إلى شيء آخر مثل (النور) الذي يرمز إلى الإيمان، و مثل الظلام الذي يرمز إلى الكفر.

وهنا نجد أن الرموز الثلاثة (الحجارة، الحديد، الخلق) يرمز كل واحد منها إلى دلالة خاصة. فالحجارة ترمز إلى القوة، والحديد يرمز إلى الشدة، والخلق يرمز إلى مطلق الأشياء المتميزة بالقوة والشدة، هذا ما ذهب إليه بعض المعنيين بشؤون التفسير. إلا أنه من الواضح، أن أهمية (الرمز) تتمثل في كونه - أي الرمز - لا يتحدد في دلالة خاصة بقدر ما يرشح بدلالات متنوعة متفاوتة بتفاوت الأذواق الفنية التي تصدر عن المتلقي للنص، فقد تستخلص أنت دلالة تختلف عن الدلالة التي يستخلصها غيرك. إلا أن الاستخلاص بعامة لا يتجاوز السياق الذي يرد فيه الرمز، فلو أمعنت النظر في الرموز الثلاثة المتقدمة، لوجدتها قد جاءت في سياق خاص هو: أن المشككين باليوم الآخر تساءلوا بسذاجة: هل نعود خلقاً جديداً بعد أن نصبح عظماً ورفاتاً؟ وهذا يعني أن تساؤلهم قد انصب على ظاهرة (خلقهم) جديداً، «أئنتا لمبعوثون خلقاً جديداً؟».

فـ (الخلق): إذن، هو الظاهرة التي استبعدوها بسذاجتهم و حماقتهم. لكن: ما هو الجواب الذي قُدم لهم؟ الجواب هو: «كونوا حجارةً أو حديداً أو خلقاً ممّا يكبر في صدوركم». إن قوله تعالى «أو خلقاً ممّا يكبر في صدوركم» يظل مرتبطاً بظاهرة (الخلق الجديد) الذي أنكروه. الخلق الجديد إذن هو شيء كبير في صدور المكذّبين. والنص القرآني الكريم قد أجابهم من خلال هذه الظاهرة التي (كبرت) في أذهانهم. قل لهم «كونوا حجارةً أو حديداً أو خلقاً ممّا يكبر في صدوركم». هذا يعني أن الحجارة والحديد والخلق الذي يكبر في الأذهان تجسّد ظواهر يستبعدوها المنكرون. لكن، إذا كان الخلق الجديد هو المستبعد عند المنكرين، فما هو علاقته بالحجارة و «بالحديد»؟ ليس هذا فحسب، بل إن السؤال هو: لماذا تشكّل هذه العبارات الثلاث رموزاً متفاوتة في تحديد

واستخلاص دلالتها؟ هذا ما يتطلب شيئاً من التفصيل.

لقد انتخب النص القرآني الكريم أولاً ظاهرتين تتميزان بكونهما من المواد الصلبة (الحجارة والحديد) ليرمز بهما إلى قوة الشيء و تماسكه بالقياس إلى ليونة الجسم البشري الذي استبعد المنكرون إعادة خلقه جديداً. يدلنا على ذلك، أن النص قد أعقب تينك الظاهرتين بظاهرة ثالثة هي (أو خلقاً ممّا يكبر في صدوركم) أي أن النص قدّم لهؤلاء المنكرين لإعادة الجسم البشري، في اليوم الآخر، قدّم لهم ظواهر تتميز بما هو أقوى من الجسم البشري، ومن جملة ذلك: الحديد والحجارة. بل إن النص قدّم لهم أكبر ما يمكن أن يتصوره المنكرون من المواد القوية دون أن يحدّد لهم ذلك، تاركاً لهم بأن يستحضروا في أذهانهم أيّة مادّة يتصورونها ذات قوّة لا تضارعها أيّة مادة أخرى.

وهذا يعني أن الحجارة أو الحديد أو الخلق الذي يكبر في صدور المنكرين، هذه الظواهر هي رموز لمطلق القوة، وليس أن كلّ واحد منها يجسّد رمزاً خاصاً، كما خُيل لبعض المفسّرين. والدليل على ذلك، أن النص قد استخدم أداة (أو) التخييرية، ولم يستخدم أداة (الواو) المحددة لكلّ ظاهرة رمزاً خاصاً، لذلك عندما يقول النص: كونوا حجارة أو حديداً أو خلقاً ممّا يكبر في صدوركم إنّما يشير بذلك إلى تخيير أيّ من المواد المذكورة، لا أنّه يشير إلى جميعها، كما هو واضح. والتخيير يعني أن أيّة مادّة من المواد المشار إليها يمكن أن تصبح محكّاً للتجربة، ومن ثمّ فإنّ أيّة واحدة منها ترمز إلى شيء واحد هو القوّة أو الشدّة أو الصلابة أو التماسك أو أيّ استخلاص يتناسب مع التجربة الشخصية للمتلقّي، وليس أن كلّ مادّة منها ترمز إلى شيء متميّز عن الآخر.

وفي ضوء هذه الحقائق، يعني أن نتبيّن دلالة هذه الرموز: الحجارة أو الحديد أو الخلق الذي يكبر في أذهان المنكرين وعلاقتها باستبعادهم إمكانية بعثهم خلقاً جديداً. النصوص المفسّرة تقول: إنّ النص القرآني الكريم يستهدف من هذه الرموز أن يقول للمنكرين: حاولوا ما وسعكم من القوّة أن لا تبعثوا خلقاً جديداً فإنكم لن تفلتوا من ذلك أبداً. ويضيف هؤلاء المفسّرون: أن عبارة (أو خلقاً ممّا يكبر في صدوركم) ترمز إلى مطلق ما يتّسم بالصعوبة أو إلى ظواهر محدّدة كالسماوات والأرض والجبال، أو إلى

ظاهرة «الموت» بمعنى أن المنكرين لو كانوا هم (الموت) نفسه، بصفته حقيقة غير منكرة لديهم، لأعادهم الله تعالى خلقاً جديداً.

طبيعياً، كل واحدٍ من هذه التفسيرات من الممكن أن يتّسم بالصواب، إلا أن المتلقي ينبغي أن يضع هذه الرموز في سياقها الذي وردت فيه ليستخلص منها الدلالة الأشدّ قرباً للواقع. إن المفتاح الذي نمسكه لفك المغاليق المقترنة بهذه الرموز الممتعة يتمثل في عبارة المنكرين «إنا لمبعوثون خلقاً جديداً»، أي أنّ الخلق جديداً هو الأمر الذي استبعده المنكرون، ولذلك عندما أجابهم النصّ كونوا «حجارة أو حديد أو خلقاً ممّا يكبر في صدوركم» إنّما ربط هذه الرموز بعملية «الخلق جديداً» بدليل أنّ النصّ القرآني الكريم خيّر بين الحجارة والحديد والخلق بعامة، أي مطلق الخلق المستبعد. فالصعوبة - في أذهان المنكرين الحمقى - هي إعادة الخلق جديداً. لكن هل أنّ الحجارة أو الحديد أو أيّة مادة كبيرة هي ماثلة التجربة الإنسان، فطرةً وإعادةً؟

الذي نعتقه أنّ هذه العيّات الحسيّة الثلاث قد تظّل مرتبطة بتجربة خلقها أوّل مرّة، بدليل قوله تعالى بعد ذلك ناقلاً أجوبة المنكرين القائلة (من يعيدنا)؟ والجواب (الذي فطركم أوّل مرّة)، أي: أنّ مطلق الخلق - جماداً كان أو انساناً - سيعيده الله تعالى خلقاً جديداً بنفس القدرة التي فطرت الخلق أوّل مرّة. إلا أنّ الأهمّ من ذلك هو ملاحظة ماورد من استدلال المنكرين بالنسبة إلى العظام والرفات اللذين يشيران إلى كونهما مادة بالية ورخوة ومتكسّرة، فهذه السمات (البلى، التكسير، الرخاوة) يقابلها الحجر والحديد أو أيّة مادة أخرى تتميزّ، بعكس السمات السابقة، أي تتميز بما هو صلب ومتماسك وملتمّ منجم.

إذن: إنّ النصّ يقابل بين مادّتين (الرفات والعظام) من جانب، وبين الحجارة أو الحديد أو غيرهما من العيّات الصلبة من جانب آخر، ليدلّ من خلال ذلك على أنّ إعادة الخلق جديداً لمادّة متفتتة أو متماسكة رخوة أو صلبة ممكنة بنفس الإمكان الذي جعلها أوّل مرّة بهذا الشكل أو بذاك.

هذا إلى أنّ استخلاصاً آخر من الممكن أن يتّسم بالصواب أيضاً، وهو ما ذهب إليه

المفسّرون الذين أشرنا إليهم، أي: أنّ الحديد والحجارة والخلق الذي يكبر في صدور المنكرين إنّما ترمز إلى القوّة التي يتخيّل للمنكرين أنّهم لو اتّسموا بها لتعذّر إعادة خلقهم جديداً، حيث يخاطبهم النصّ بأنّه مهما أوتيتهم أو كنتم من القوّة وجهدتم في أن لا تبعثوا خلقاً جديداً، فلا يمكنكم أن تفلتوا من ذلك.

وأيّاً كان الأمر إنّ هذه الرموز الثلاثة تظلّ واحدةً من الصور الفنيّة التي تشعّ بضباية ممتعة مقابل الصور الفنيّة التي تتشعّ بالوضوح والألفة، ولكلّ من هذين النمطين من الصياغة الفنيّة إمتاعه دون أدنى شكّ، طالما نعرف بأنّ الوضوح يجعلك تستمتع بما تكشفه من الدلالات بسهولة، لأنّ السهولة هي أحد أوجه الإمتاع، كما أنّ الغموض يجعلك تستمتع بنمط آخر من الإمتاع هو الإمتاع الذهني الذي تجسّد في الكشف الخاصّ لتجربتك الذوقية مهما اقترنت بصعوبة العمل الذهني الذي بذلته.

قال تعالى: ﴿وَإِذْ قلْنَا لَكَ إِنَّ رَبَّكَ أَحَاطَ بِالنَّاسِ وَمَا جعلْنَا الرُّؤْيَا الَّتِي أَرَيْنَاكَ إِلَّا فِتْنَةً لِلنَّاسِ وَالشَّجَرَةُ الملعونة فِي القرآن وَنَخْوَفُهُمْ فما يزيدهم إِلَّا طغياناً كبيراً﴾^١.

تتضمّن هذه الآية عنصراً سورياً ينتسب إلى (الرمز). العبارة الرمزية هي (الشجرة الملعونة).

ولو قدّر لك أن تقرأ هذه الآية الكريمة قبل أن ترجع إلى النصوص المفسّرة الواردة عن أهل البيت عليهم السلام لما أمكنك أن تفكّ الغموض الذي يكتنف هذا الرمز (الشجرة الملعونة). إنّك لو اقتصررت على ظاهر الآية الكريمة لما أمكنك إلا أن تلمّ إلماً مجملاً بدلالاتها.

إنّها تقول مخاطبة النبيّ صلى الله عليه وآله بأنّ الرؤيا التي أراها الله تعالى محدّداً ما هي إلاّ فتنّة للناس، وكذلك الشجرة الملعونة. لكن ما هي هذه الرؤيا؟ هذا ما لا يمكنك أن تدركه أبداً. وكذلك الشجرة الملعونة التي جعلها الله فتنّةً، لا يمكنك أبداً أن تدرك

دالاتها الرمزية، كلّ ما يمكنك أن تعرفه هو أنّ الله تعالى قد جعل (الرؤيا) و (الشجرة) فتنة للناس. أمّا تشخيص كلّ من الرؤيا والشجرة فأمرٌ لا سبيل إلى معرفته إلاّ برجوعك إلى النصوص المفسّرة.

إذن : لننتج إلى هذه النصوص، و من ثمّ يمكنك أن تستخدم ذائقتك الفنّية لمعرفة المزيد من الأسرار الفنّية التي تكتنف تلكم العبارات.

بالنسبة إلى الرؤيا التي أراها الله تعالى محمداً صلى الله عليه وآله، فإنّ النصوص المفسّرة تتفاوت بين الذهاب إلى أنّ المقصود بها هو رؤية العين، وأنّ تسميتها بالرؤيا هو تعبير مجازي. وتقول هذه النصوص المفسّرة بأنّ المقصود منها هو إسرائ النبي صلى الله عليه وآله حيث أنّ إسرائه قد تمّ ليلاً وأخبر به نهاراً، ولذلك سُمّيت رؤيا. وفي ضوء هذا التفسير تكون هذه الرؤيا (فتنة) (امتحاناً) للناس من حيث التصديق بها أو عدم التصديق بها.

هذا هو أحد التفسيرات.

التفسير الآخر يقول : المقصود منها هو رؤيا حقيقية رآها النبي صلى الله عليه وآله بأنه سوف يفتح مكّة، وبما أنّه صلى الله عليه وآله توجه إلى مكّة من المدينة في ذلك العام ثمّ صدّه المشركون، لأنّه دخل مكّة في العام اللاحق، حينئذٍ فإنّ تصديق الناس أو عدم تصديقهم لهذه الرؤيا تصبح (امتحاناً) أو فتنةً يختبرها الناس، وبالفعل فإنّ المنحرفين من الناس قد اعترضوا على محمّد صلى الله عليه وآله بأنه قد أخبرهم بدخول مكّة دون أن يتحقّق ذلك في نفس السنة، وعندئذٍ أجابهم صلى الله عليه وآله بأنه لم يقل لهم بأنّه سيدخلها نفس العام، وإنّما قال لهم بأنّه سيدخلها إن شاء الله تعالى دون أن يحدّد في ذلك زمناً.

وهذا فيما يتّصل بالرؤيا، أمّا ما يتّصل بـ (الشجرة الملعونة) فإنّ النصوص الواردة عن أهل البيت عليهم السلام تشير إلى أنّ المقصود من الشجرة الملعونة هم الأمويّون، حيث رأى صلى الله عليه وآله في منامه أنّ قروداً تصعد على منبر النبي صلى الله عليه وآله عليه وآله ففسّر ذلك بأنّ الفنة المذكورة سوف تتسلّط على الرقاب و تفتك بذريّة النبي صلى

اللَّهُ عليه وآله.

وهناك من النصوص ما يشير إلى أنَّ المقصود من الشجرة الملعونة هم اليهود. كما أنَّ هناك من النصوص ما يؤمىء إلى أنَّ المقصود من ذلك شجرة النار، حيث اعترض المنحرفون على النبي صلى الله عليه وآله بأن النار تحرق الشجرة فكيف تنبت إذن؟ وهذا هو (فتنة) يختبر بها المؤمن من الفاسق.

إلاَّ أنَّك تلاحظ بأنَّ هذا التفسير الأخير لا يتناسب مع (الرمز الفني) الشجرة الملعونة، فإذا كانت الشجرة محكاً للاختبار، فلماذا سمّاها «ملعونة»؟ هذا ما لا يتقبله أدنى تذوّق فني.

إذن : ما ورد من التفسير القائل بأنَّ «الشجرة الملعونة» هي الأمويون، يظلّ هو التفسير المتناسب مع الذائقة الفنيّة من جانب، وكونه - وهذا هو الأهم - قد ورد عن أهل البيت عليهم السلام من جانب آخر. وفي ضوء هذه الحقيقة، نتقدّم إلى ملاحظة الأسرار الفنيّة لهذا الرمز «الشجرة الملعونة».

إنّك تتساءل : لماذا أسماها «شجرة» أولاً، ولماذا وسّمها بالملعونة ؟

إذا استخدمنا الذائقة الفنيّة الصرفة، أمكننا بسهولة أن ندرك أهميّة هذا الرمز «الشجرة»، وصلتها بفئة منحرفة من الناس.

الشجرة تنبت، وهذا ما لا يجهله أيّ واحدٍ منّا، إنّها تتنامى، تنشر أوراقها، تعطي ثمارها... إلخ، وعملية النبت والنمو والنشر والثمر تظلّ محطّاً للأُنظار من جانب، وزاداً للأكل من جانب آخر، فضلاً عن أنَّ النبت والنمو يظللان على صلة بالتناسل، بالتكثير، بالاستمرارية... إلخ.

والآن، إذا ربطنا كلّ هذه العمليات المتّصلة بالنبت والنمو والنشر والثمر، والأكل والنظر والتكثير والاستمرارية. إذا ربطنا كلّ هذه العمليات بالعنصر البشري، من حيث ولادته ونشأته وسلوكه، أمكننا أن نتبيّن مدى الصلة بين الشجرة وبين الفئة المنحرفة التي أشار إليها النصّ التفسيري.

إنّ الفئة المذكورة عرفت تاريخياً بانحرافها، فسلوكها الوثني من جانب، وسلوكها

الأخلاقي المنحط من جانب آخر، يظلّ من الحقائق التي يجمع عليها المؤرخون. وهذا فيما يتصل بسلوكها قبل الإسلام.

و مع مجيء الإسلام وقفت هذه الفئة موقفاً مضاداً منه، كما هو واضح. و حتى بعد فتح مكة الذي استتبع دخول الناس في دين الله أفواجا، قد دخلت هذه الفئة في الإسلام كرها وليس طوعاً.

و أما في عصر الأئمة (عليّ و الحسن و الحسين عليهم السلام) فقد وقفت هذه الفئة موقفاً لا يجهله أيّ واحد من المؤرخين، حيث مارست، فضلاً عن تسلّمها السلطة الزمنية، أنماط الأذى حيال الأئمة عليهم السلام: فكرياً و نفسياً و بدنياً.

و المهم - من الزاوية الفنيّة التي نعى بها في هذه الدراسات للعنصر السوري - أن نلفت نظرك إلى جماليّة الرمز المذكور «الشجرة»، من حيث انطواؤها على التماثل الشامل بين «الشجرة» و بين سلوك الفئة المذكورة اجتماعياً.

فالسلسلة النسبية لهذه الفئة تظلّ على صلة واضحة بالشجرة التي تنبت و تنمو، إنّها نشأت في الجاهلية و استمرّت إلى حين انقراضها، فتكون بذلك قد نبتت و تنامت كما تنبت الشجرة و تتنامى. و الشجرة - كما أشرنا - تنشر أوراقها، و تعطي ثمارها، و تصبح محطاً للنظر من جانب، و زاداً للتناول ما تقدّمه من الثمار من جانب آخر.

لكن ما صلة ذلك كلّ به (الفتنة) أو (الامتحان) الذي أشار إليه النصّ القرآني من أن الشجرة الملعونة (فتنة) للناس؟

لا شكّ أن الناس على أنماط مختلفة، بعضها قد تعاون مع الفئة الأموية، فيكون بذلك قد أكل من ثمار تلكم الشجرة، بعضهم وقف متفرجاً، فيكون بذلك قد أصبحت الشجرة بالنسبة إليه محطاً للنظر، و بعضهم قد امتنع من تناول ثمرها، و غصّ البصر عن النظر إليها، فوقف منها موقف المستنكر و المحارب. و بذلك تكون هذه الشجرة (فتنة) للناس، أي: تكون (امتحاناً) يختبر الناس من خلالها، فمن استنكرها و حاربها فقد اجتاز الفتنة بنجاح، و أمّا الذي وقف متفرجاً حيالها، فقد سقط فيها نسبياً، و أمّا الذي تعاون مع الفئة المذكورة فقد سقط تماماً في عملية الاختبار المذكور.

إذن: أمكنك أن تدرك جانباً من الأسرار الفنيّة التي اكتتفت الرمز المذكور (الشجرة)، و يمكنك - تبعاً لذلك - أن تتبيّن السرّ الفنيّ الكامن وراء تسمية تلکم الشجرة بـ (الملعونة). فالفتنة المذكورة بما تعرفه جيّداً من تاريخ نشأتها وسلوكها، وبما تعرفه بخاصّة من موقفها من النبيّ صلّى الله عليه وآله والأئمّة عليهم السلام، لابدّ أن تبلغ من الانحراف درجة القمّة، ولا بدّ حينئذٍ من انتخاب سماتٍ لها تتناسب مع درجة انحرافها، فكان إضفاء صفة (ملعونة) على تلکم الشجرة، يحمل مسوغاته الفنيّة في هذا الميدان.

بقي أن نلفت نظرك إلى سرّ فنيّ آخر هو النصّ القرآني الكريم في قوله تعالى «وما جعلنا الرؤيا التي أريناك إلا فتنةً للناس والشجرة ملعونة»^١ قد فصل بين الرؤيا وبين الشجرة بعبارة (الإفتنة)، فهل نستخلص من ذلك مثلاً بأنّ «الرؤيا» بما أنّها شملت كلّاً من فتح مكّة واحتلال الأمويين لمبر النبيّ صلّى الله عليه وآله، فقد جعلت عبارة واحدة إلاّ أن فصل أحدهما عن الآخر يرمز إلى أنّها رؤيا ذات شطرين؟

أم نستخلص مثلاً بأنّ الفصل بينهما قد جاء لجملة من الأسرار الفنيّة، منها: أنّ (الفتنة) هي الظاهرة التي استهدف النصّ إبرازها، فجعلها فاصلاً بين الموضوعين (الرؤيا) و (الشجرة)؟ أم نستخلص مثلاً بأنّ فصل الموضوعين وإفراد كلّ منهما إنّما هو تعبير عن خطورة كلّ واحد منهما بالنسبة إلى عملية الاختبار؟ كلّ هذه الاستخلاصات ممكنة. وهذا ممّا يضيفي مزيداً من الجمالية على العنصر الرمزي المذكور، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿وَاسْتَغْفِرْ مَنْ اسْتَطَعْتَ مِنْهُمْ بِصُوتِكَ وَأَجْلِبْ عَلَيْهِم بِخَيْلِكَ وَرَجِلِكَ وَشَارِكِهِم فِي الْأَمْوَالِ وَالْأَوْلَادِ وَعَدْهُمْ وَمَا يَعِدُهُمُ الشَّيْطَانُ إِلَّا غُرُوراً﴾ * ان عبادي ليس لك عليهم سلطان وكفى بربك وكيلًا^٢.

النصّ المتقدّم يتحدث عن الشيطان الذي يزعم بأنّه سيُغوي ذرية آدم عليه السلام، حيث يجيبه النصّ القرآني الكريم قائلاً بأنّ الشيطان ليست لديه سلطة على المؤمنين «إنّ

١- الإسراء / ٦٠.

٢- الإسراء / ٦٤-٦٥.

عبادي ليس لك عليهم سلطان» إنما سلطته على أتباعه فحسب، لذلك نجد النصّ القرآني الكريم يخاطب إبليس بما مؤداه: «اعمل ما شئت وأضلّ أتباعك، وشاركهم في الأموال والأولاد، واغزهم بجندك، فإنّ ما تعدّهم به من الآمال ليست إلّا غرورا.

إنّ ما نستهدف لفت نظرك إليه هو ملاحظة العنصر الصوري في الآية الكريمة التي توعّد الشيطان بممارساته الإغوائية، ففي هذه الآية الكريمة أكثر من صورة فنية تنتسب إلى الاستعارة والرمز. فهناك أولاً تلحظ صورة (الاستفزاز بالصوت) حيث قال تعالى مخاطباً الشيطان «و استفز من استطعت منهم بصوتك» إنّ الاستفزاز هو الإثارة المزعجة للإنسان، وقد خلع النصّ سمة (الصوت) - وهي سمة بشرية - خلعها على الشيطان، فكانت الاستعارة استفزازاً بالصوت.

ليس هذا فحسب، بل يمكنك أن تواجه (رمزاً) في هذه الصورة وهي أنّ الصوت من الشيطان هو: وسوسته و مطلق ايحاءاته التي يقذفها في ذهن. وبهذا تواجه استعارة أو رمزاً أو كليهما في الصورة المتقدّمة. والمهمّ هو أنّ تبيّن الدلالات التي تضمّنتها هذه الصورة «الاستفزاز بالصوت».

و لو دققت النظر في الطرف الأول من الصورة وهو «الاستفزاز» للخطت أنّ النصّ القرآني الكريم - في انتخابه لهذه العبارة - قد خلع عليها طابعاً سلبياً، وليس إيجابياً أو محايداً، فالصوت مثلاً - كما سنحدّثك عنه بعد قليل - يظلّ حاملاً سمة محايدة بحيث يمكنك أن تستمع لصوت إيجابي و حسن، كما لو استمعت إلى قراءة القرآن مثلاً حيث يجسّد السمة الإيجابية، و كما لو استمعت إلى صوت متحدّث عن الأشياء العادية مثلاً، حيث يجسّد السمة المحايدة، أمّا حين تستمع إلى صوت حيوان مفترس مثلاً، فعندئذٍ يمثّل هذا الصوت سمة سلبية.

و ما نعتزم توضيحه هنا، هو أنّ النصّ خلع سمة سلبية على عملية «الإشارة» فأسمّاها (استفزازاً)، و ليس إشارةً. فأنت حينما يحدّثك شخص ما بلغة ودية، يكون بذلك قد (أثارك) إلّا أنّها إثارة إيجابية تستتبع ردّ فعل مسرّ. أمّا حينما يحدّثك بلغة عدوانية، عندها يكون قد (أثارك) أيضاً، إلّا أنّها إثارة سلبية تستتبع ردّ فعل مؤلم من

قبلك.

والاستفزاز - كما نعرف ذلك - هو إثارة مزعجة مؤلمة، و لذلك عندما انتخب النصّ هذه العبارة (الاستفزاز) إنّما هيّأ ذهنك سلفاً إلى أنّ الإثارة الشيطانية هي - من حيث الأساس - مزعجة مؤلمة لا خير فيها، حتّى لا يتوهّم المتلقّي بأنّ إثارة من هذا النوع يمكن أن تقترن بمنفعة ما.

وأهمّية مثل هذا الأسلوب - في دفع التوهّم - تتجسّد في أنّ المغفّلين من الممكن أن يتوهّموا بأنّ اغراءات الشيطان و وساوسه ذات فائدة للشخص. لكن عندما يسم القرآن الكريم منذ البدء بأنّ وسوسات الشيطان هي استفزازية مزعجة، حينئذٍ لا يبقى مجال للتوهّم بأنّها ذات فائدة.

و حين تنجّه إلى الطرف الآخر من الصورة (و هو: الصوت)، يمكنك أن تتبيّن سريعاً بأنّ (الصوت) هنا، هو (رمز) للوسوسة، و مادام النصّ منذ البدء وسمّ الوسوسة بالاستفزاز حينئذٍ سوف تدرك سريعاً بأنّ الصوت هنا هو صوت استفزازي، و ليس صوتاً إيجابياً أو محايداً، كما هو طابع الأصوات التي يمكن أن تتّسم بما هو إيجابي أو سلبي أو محايد. إذن: تكون الصورة أمامك الآن «الاستفزاز بالصوت» صورة رمزية أو استعارية تشير إلى دلالة هي: أنّ الشيطان يوسوس للشخص بنحو مزعج و كريح. لكن: نجدنا مضطربين لأنّ نظرح تساؤلاً مكرراً هو: معرفة الأسرار الكامنة وراء انتخاب «الصوت»، و ليس سواء، تعبيراً عن الوسوسة. و الذي نعتقده أنّ أدنى تأمل، سوف يدلّنا بوضوح بأنّ الوسوسة هي: إلقاء الخواطر في القلب أو الذهن، و إلقاء الخواطر هو في واقعه صوت «أو كلام» و لكنّه غير منطوقٍ به.

و من الحقائق المعروفة - في حقل المعرفة النفسية - أنّ التفكير نفسه يعدّ - في نظر بعض المذاهب النفسية - كلاماً، و لكنّه غير منطوقٍ. و إذا كان الأمر كذلك، فإنّ عملية (إلقاء الخواطر) في الذهن من قبل الشيطان تُعدّ (كلاماً)، و من ثمّ فإنّ الكلام هو عملية صوتية، و بذلك يكون انتخاب النصّ القرآني الكريم لعبارة (و استفز بصوتك) سمة فنيّة ذات جمال و طرافة و عمق و دقّة، كما هو واضح.

إذن : للمرّة الجديدة نلفت نظرك للصورة الرمزية أو الاستعارية القائلة (و استنفز من استطعت منهم بصوتك) من حيث صلتها بوساوس الشيطان.

و ينبغي أن نلفت نظرك إلى عبارة (من استطعت منهم) حيث توسّطت هذه العبارة طرفي الصورة، و جاءت بمثابة جملة معترضة هكذا (و استنفز) أولاً ثمّ (من استطعت منهم) ثمّ (بصوتك)، فبدلاً من أن يقول النصّ مثلاً «و استنفز بصوتك من استطعت منهم» نجده قد فصل بين طرفي الصورة (الاستنفاز) و (الصوت) بالعبارة المعترضة (من استطعت منهم) فجاءت هكذا (و استنفز - من استطعت منهم - بصوتك).

إنّ لهذه الجملة المعترضة جانبين من الأهمية الفنيّة: الأهميّة الفنيّة الأولى هي: أنّ النصّ يتوعّد الشيطان بأن يستنفز الناس، بعد أن زعم الشيطان بأنّه يستطيع إغواءهم. لكن بما أنّ الناس ينشطون إلى مؤمنين و فاسقين، حينئذٍ لا يمكن للشيطان أن يضلّ إلاّ الفاسقين، من هنا لم يقل النصّ (استنفزهم بصوتك) بل قيّد ذلك بقوله تعالى (من استطعت منهم) لأنّ الاستنفاز مطلقاً يعني إضلال الناس أجمعين، فكان لا بدّ من أن تتقيّد بعبارة استثنائية، فجاءت عبارة من استطعت منهم، لتستثني من الناس فسقتهم الذين يستنفزهم الشيطان بصوته.

بيد أنّ هذا كلّهُ يظلّ مرتبطاً بعملية الاستثناء بعامة، من حيث ضرورتها الفنيّة المتمثلة في سلطة الشيطان على الفاسقين من البشر. لكن : ما هو السرّ الفنيّ الكامن وراء جعل هذه الجملة (معترضة) و ليست (تعقيماً). و لعلّك تعرف بأنّ الفارق بين الجملة «المعترضة» و «المعقّبة» هو : إنّ الجملة المعترضة تقطع سلسلة الموضوع ثمّ يتابع النصّ تكملة ذلك، أي : أنّها تقع وسط الموضوع. أمّا الجملة المعقّبة هي تجيء بعد نهاية الموضوع مثل الآية الكريمة التي أعقبت موضوع الاستنفاز بالصوت حيث قالت بعد ذلك «إنّ عبادي ليس لك عليهم سلطان»، فجاءت (تعقيماً) على الموضوع.

هذا يعني أنّ هناك سرّاً فنياً وراء جعل جملة (من استطعت منهم) معترضة موضوع الاستنفاز بالصوت، حيث فصلت بين الاستنفاز و الصوت. فما هو هذا السرّ؟ في تصورنا، أنّ المهمّ في إغواء الشيطان هو : الاستنفاز ذاته و ليس نمطه.

فالاستفزاز - وهو الإثارة المزعجة قد يكون بالكلام - أي الصوت - وقد يكون بغير ذلك، كالحركة الجسمية مثلاً، أو بتصرّفاتٍ من وراء الستار مثلاً... إلخ.

و لذلك - نحتمل فنياً - أنَّ النصَّ القرآني الكريم عندما فصل بين الاستفزاز و بين الصوت بعبارة «من استطعت منهم» إنّما أتبع عملية (الاستفزاز) بعبارة (من استطعت منهم)، لأنَّ الاستفزاز متعلّق بمن يستطيع الشيطان إغواءهم لا بالناس جميعاً، فجاءت عبارة «من استطعت منهم» مباشرة بعد عبارة (واستفزز) بالصوت أو الحركة أو غيرهما كأمر ثانوي، كما هو واضح، و من ثمَّ جاء الفصل بينهما يحمل مسوغاته التي أشرنا إليها. وبذلك تكون الصورة الرمزية أو الاستعارية التي حدّثناك عنها قد اقترنت بجمالية أخرى، مضافاً إلى جمالياتها المتّصلة بعنصر الاستعارة أو الرمز بالنحو الذي أوضحناه. و الآن نحدّثك عن الصورة الفنّية الأخرى، وهي قوله تعالى (وأجلب عليهم بخليلك و رجلك).

قلنا: إنّ الاستفزاز بالصوت، في صورة «واستفزز من استطعت منهم بصوتك» يعني: إزعاج الشخص الذي ينفاد إلى الشيطان، بوسوسته التي لا إمتاع فيها بقدر ما تنطوي على ما هو مزعج من الأصوات .

و حين نتّجه إلى صورة «وأجلب عليهم بخليلك و رجلك» نجد أنَّ «الإجلاب بالخيّل و الرجل» يتضمّن أيضاً دلالة صوتية، فالإجلاب هو شدّة الصوت أو الصيحة - في بعض دلالاته - ممّا يعني أنَّ الصوت، سواءً كان على شكل وسوسة أم شكلٍ منطوق به، يظلّ أداة مزعجة مادام الشيطان هو صاحب الصوت.

و ما نعترّم لفت نظرك إليه هو أنَّ الله تعالى عندما يتوعّد الشيطان بأنَّ يوسوس لأتباعه ما شاء و أن يزعجهم بصوته ماشاء، فلأنَّ أتباعه من الممكن أن يُخدعوا بفائدة الصوت مع أنّه صوت مزعج. لكن عندما يتوعّد الله تعالى الشيطان بأنَّ يجلب على أتباعه، أي: بأنَّ يُرسل أصواتاً شديدةً أو صيحاتٍ عليهم، فهل أنَّ هذه الصيحات تشبه الوسوسة التي يُخيّل لأتباع الشيطان بفائدتها، مع أنَّها مزعجة في الواقع؟ أم أنَّ هذه الصيحة ذات دلالة خاصّة؟

إنّك لو دققت النظر في الصورة القرآنية الكريمة، لوجدتها تنطوي على أسرار

مدهشة دون أدنى شك، وهي ممّا تحملنا على تفصيل الحديث عنها. وهنا - في الصورة التي نحدّثك عنها - إذا أخذنا بالتفسير القائل بأنّ المقصود من الإجلاب هنا هو شدة الصوت أو الصيحة، فلا شك أنّ الصيحة هنا يخيّل لأتباع الشيطان بأنّها ذات فائدة أيضاً كما خيّل إليهم بأنّ الوسوسة ذات فائدة.

لكن بما أنّ الصورة الأولى «و استفز من استطعت منهم بصوتك» أشارت إلى أنّ الصوت هو مزعج، وليس مسرّاً بقرينة قوله تعالى (و استفز من استطعت منهم بصوتك) أشارت إلى أنّ الصوت هو مزعج، وليس مسرّاً بقرينة قوله تعالى (و استفز)، لأنّ الاستفزاز كما عرفت ذلك سابقاً يعني إضلال الناس، حينئذٍ فإنّ إجلاب الشيطان على أتباعه لا بدّ أن ينطوي على ما هو مزعج أيضاً، وإنّ خيّل لأتباعه بأنّه صوت مسرّ. فالشيطان عندما يحدث أصواتاً بواسطة جيشه الذي يزحف به على أتباعه إنّما يخيّل إليهم بأنّ هذه الأصوات هي لصالحهم لأنّها جاءت لنصرتهم، بينما نجد أنّ هذه الأصوات هي في واقعها مزعجة تعود بالضرر على أتباع الشيطان، كما هو واضح. وهذا كلّ فيما يرتبط بأحد عناصر الصورة (و اجلب عليهم بخيلك و رجلك)، و نعني به : عملية الإجلاب في دلالتها الصوتية. أمّا إذا أخذنا بالتفسير القائل بأنّ المقصود من الإجلاب هو «تجميع» الجيش، فالأمر كذلك، حيث إنّ أتباع الشيطان قد يخيّل إليهم بأنّ الشيطان عندما يجمع جيوشه من أجلهم إنّما يعمل لصالحهم، بينما يظلّ العكس هو الصحيح. فكما أنّ صوته هو استفزاز و ليس إمتاعاً به، كذلك فإنّ تجميعه للجيش هو ازعاج، و ليس نصرة لأتباعه. و الآن نتّجه إلى صورة :

(بخيلك و رجلك...)

إنّ النصّ قد استخدم عنصراً صورياً جديداً هو (التضمين)، و التضمين هو : أن تتضمّن الصورة تجربة من تجارب الآخرين أو تضمّن نصّاً من النصوص المأثورة، كما لو ضمّنت مثلاً حديثك بآية قرآنية كريمة أو حديث للمعصوم عليه السلام أو بيتٍ من الشعر أو مثل من الأمثال... إلخ.

فهنا نجد أنّ النصّ القرآني الكريم قد استخدم عبارة «خيلك و رجلك» بصفتها

مصطلحاً عسكرياً يشير إلى «الخيالة و الرجالة» من المقاتلين، لأنّ المعارك في المجتمعات السابقة كانت - كما هو واضح - تشمل الراكبين و الراجلين، أي من يركب الخيل أو يسير على رجله، و بذلك تكون الصورة هنا (تضمنية) لهذه الظاهرة العسكرية. لكن يمكننا - من الجانب الآخر - أن نعد هذه الصورة (رمزية)، حيث ترمز بالخيالة الرجالة إلى مطلق الجيش كما يرمز (السيف) مثلاً إلى الأداة العسكرية، حيث إنّ استخدامك لعبارة (السيف) تظلّ رامتةً للقوة العسكرية، سواء كانت وسائلها هي الآلات القديمة من رمح و نحوه أم كانت أداةً حديثة، كالقنبلة، أو الصاروخ أو... إلخ.

و في الحالتين يظلّ مصطلح (خيلك و رجلك) رمزاً للقوة العسكرية. لكن ما يلفت النظر هنا هو: أننا أمام صورة مزدوجة أو متداخلة بين الاستعارة و بين الرمز أو التضمين. فأنّت تجد أنّ النصّ القرآني الكريم قد خلّع على جماعة الشيطان، سواء كانوا من الجن أم الإنسان، صفة الجند أو الجيش. و هذا يعني أننا أمام صورة استعارية، لأنّ الشيطان لا يحارب بقوى ماديّة عسكرية، إنّما يحارب بوسوسته كما هو واضح. و حينئذٍ نكون هنا أمام (استعارة)، كما هو واضح أيضاً.

طبيعياً، إنّك ترى بأنّ النصّ القرآني الكريم لم يستخدم عبارة (الجيش) أو عبارة الجند في الصورة التي نحدّثك عنها، إلّا أنّه استخدم عبارة الخيل و الرجل رامتاً إلى الجيش و سلاحه و أثرهما. و هذا يعني أننا نواجه أولاً صورةً رمزيةً، ثمّ نواجه تداخلاً مع هذه الصورة، و هي الاستعارة، فضلاً عن أننا نواجه ثالثاً صورة متأرجحة بين (التضمين)، و بين «الرمز»، كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

و هذا كلّهُ يفصح عن مدى الكثافة الفنيّة التي تحتشد بها هذه الصورة المدهشة، مع كونها تبدو مألوفاً كلّ الألفه. لكن : لا نزال الآن أمام صورة فنيّة حدّثناك فيها عن نمطها، أي عن كونها استعارة أو رمزاً أو تضميناً أو تداخلاً فيما بين تلكم الصور، و لم نحدّثك بعد عن دلالتها، و هذا ما نبدأ به الآن.

لنلاحظ أنّ النصّ القرآني الكريم رمز لتحركات الشيطان بعبارة «و اجلب عليهم بخيلك و رجلك». و لقد كان من الممكن مثلاً أن يكتفي من ذلك بعبارة «الجند» أو

«الجيش» أو سواهما، فلماذا نجد أنه قد استخدم عبارتي «الخيالة و الرجالة» ؟ هذا من جانب، و من جانب آخر : ينبغي أن نتبين أولاً: لماذا كان الرمز أو الاستعارة أو التضمين قد انتخب ظاهرة عسكرية دون غيرها من الظواهر؟

بالنسبة إلى السؤال الأخير : يمكن القول بأن الظاهرة العسكرية هي أشد فاعلية من الظواهر الأخرى من حيث القدرة على تحقيق الأهداف. فالقوة العسكرية بمقدورها أن تمارس عملية هجوم أو دفاع أكثر من غيرها من القوى بغض النظر عن نجاحها أو إخفاقها في عمليتي الهجوم والدفاع.

ولذلك فإن انتخابها - دون غيرها من القوى - يعني انتخاب القوة الأشد فاعلية من الغير في تحقيق الهدف الذي ننشده.

والآن، إذا عدنا إلى الصورة التي نحن في صدد الحديث عنها، نجد أن النص القرآني الكريم عندما يستهدف الإجابة على زعم الشيطان بأنه ليغوين ذرية آدم (الأحتنكن ذريته إلا قليلاً)، حينئذ فإن زعمه المذكور لابد أن يقترب بوجود قوى كبيرة لديه يستطيع من خلالها ممارسة الإغواء لذرية آدم عليه السلام، حيث إن الوجود البشري من جانب - من حيث امتداداته منذ الخليقة وحتى انتهاء الحياة الدنيا - وتنوع الأساليب التي يمكن أن يتوكل الشيطان عليها في إغواء أتباعه من جانب آخر، يتطلب حشداً أكبر ما يمكن من القوى، بحيث يتناسب مع حجم الوجود البشري وحجم الطرق التي يمكن من خلالها إغواء الضعاف نفسياً. وحينئذ لا قوة دنيوية يمكن أن تتجسد أكثر من القوة العسكرية، بصفتها القوة الأشد فاعلية من غيرها، كما هو واضح.

من هنا، فإن انتخاب النص القرآني للرمز أو الاستعارة المشيرة إلى ظاهرة القوة العسكرية وصلتها بنشاطات إبليس تظل أشد لصوقاً بحقيقة التحركات الشيطانية.

وأمّا الإجابة على السؤال الآخر وهو: لماذا كانت عبارة: أو ظاهرة (الخيالة والرجالة) هي المنتخبة في الصورة المشار إليها دون غيرها من أشكال القوى العسكرية وأدواتها؟ فأمر يتطلب شيئاً من التوضيح.

قلنا: إن التركيبة العسكرية عصرئذ تنحصر في نمطين: الخيالة، وهم الذين

يستخدمون الأرجل، أي المشي. وهذا يعني أنَّ النصَّ يستهدف الإشارة إلى القوَّة العسكرية في فصائلها جميعاً، بحيث إنَّ النصَّ يريد أن يقول لابليس : استخدم كلَّ الوسائل العسكرية التي تمتلكها، فلن تقدر على إغواء البشر إلّا من هو على شاكلتك.

طبيعياً، إنّ للشيطان جنوداً، كما أنّ له أتباعاً. أمّا الجنود فيشكلون من جانب جماعته من الجنّ، كما أنّ جماعة من الانس يشكلون طرفاً منهم. ولكن ما يعيننا هو أن نشير إلى الفارقة بين الجند و الأتباع، فالجند يمارسون عملية الإغواء، و الأتباع هم الطرف الآخر من المعركة، أي هم الذين يقعون تحت إغواءات الشيطان.

هنا ينبغي لفت نظرك إلى جملةٍ من الأسرار الفنّية المدهشة لهذه الصورة. فجنود الشيطان من الممكن أن يكونوا من عضوية الجنّ، كما أشرنا، و حينئذٍ فإنّ كونهم من جنده يعني أنّه أغواهم بدوره، بحيث يصبح الواحد منهم جنداً بعد أن تتمّ عملية إغوائه في نفس الوقت الذي يمكن أن يكونوا أتباعاً قبل السيطرة عليهم. و الأمر نفسه بالنسبة إلى الإنس.

بعبارة بديلة : إنّ للشيطان جنوداً و أتباعاً، أمّا الأتباع فهم المتقادون له، و أمّا الجنود فهم الذين تمّت السيطرة عليهم و اجتازوا مرحلة الصراع بين الإغواء و عدمه، و من ثمّ فإنّ الفارقة بين الجند و الأتباع تظلّ مرحلية لا أكثر.

و هذا كلّّه إذا انسقنا مع التفسير الذاهب إلى أنّ قوى الشيطان هي قوى مادية.

أمّا إذا انسقنا مع التفسير الذاهب إلى أنّ قواه يقصد بها مجرّد وسوسته، فحينئذٍ يكون الفارق بين جند الشيطان و بين أتباعه هو : أنّ النصَّ يريد أن يقول لابليس : استخدم كلّ ما تملكه من وسائل الوسوسة، كلّ ما تملكه من طرائق الخداع، فلن تقدر على إغواء الناس إلّا من هم على شاكلتك.

و لعلّك تقتنع بأنّ هذا الاستخلاص هو أقرب للواقع بالنسبة إلى بيان الفارقة بين جند الشيطان (الخيالة و الرجالة) و بين أتباع الشيطان، لأنّه من الصعب أن يتّضح الفارق بينهما من خلال الذهاب إلى أنّ الجند هم أعوانه من الجنّ و الإنس، و أنّ الأعوان هم الذين تمّت السيطرة عليهم، و أنّ الأتباع هم الذين تستهدف السيطرة عليهم. لكن مع

ذلك، بما أنَّ الفنَّ العظيم هو الذي يترشَّح بإيحاءات متنوعة، فإنَّ الذهاب إلى الجمع بين التفسيرين يظلُّ فارضاً فاعليته دون أدنى شكٍّ.

ما تقدّم يجسّد صورتين فئيتين هما: «و استفز من استطعت منهم بصوتك» و«اجلب عليهم بخيلك ورجلك». وبقيت الصورة الثالثة وهي قوله تعالى (و شاركهم في الأموال والأولاد).

هذه الصورة - كما تلحظ - تفترق عن الصورتين السابقتين بكونها صورة (حقيقية) مقابل تلكم الصورتين المجازيتين اللتين تتضمنان استعارة ورمزاً وتضميناً. وبما أننا لا نتحدّث إلّا عن التعبير الصوري في أبعاده التي تعتمد عنصر «التخيّل» بالنسبة إلى المتلقّي، فحينئذٍ لا يسعنا الحديث عن الصورة القائلة «و شاركهم في الأموال والأولاد» إلّا من خلال كون «المشاركة» هي عنصراً صورياً أيضاً، أي أنّها صورة استعارية، لأنَّ المشاركة في واقعها المادّي هي: اتفاق طرفين على أحد العقود أو على ممارسة عمل مادّي أو معنوي. وبما أنَّ العنصر الشيطاني لا يجسّد طرفاً بشرياً في المشاركة، وحينئذٍ لا بدّ من الذهاب إلى أنَّ ظاهرة مشاركة الشيطان لأتباعه في أموالهم وأولادهم، إنّما هو استعارة مماثلة للاستعارتين أو الرمزتين المشار إليهما.

إنَّ النصوص المفسّرة تذهب إلى أنَّ المقصود من «المشاركة» هو: كلّ ما يصيبه الشخص من الأموال المحرّمة، وكلّ ما يمارسه من الأعمال الجنسية وغير المشروعة ممّا تُفضي إلى الإنجاب غير المشروع. وهناك تفسيرات متفاوتة في تحديد ما هو حرام من الأموال والأولاد، إلّا أنّها جميعاً تصبّ في دلالة متماثلة هي ما ذكرناه من التعامل المالي غير المشروع أو أشكال التعامل الأخرى مع الأولاد، كالوآء مثلاً أو تحريفهم عن مبادئ الله تعالى.

أولئك جميعاً تظلّ قابلةً للاستخلاص الفنيّ ممّا يقتادنا إلى أن نكرّر القول ثانية: من أنَّ الصورة القرآنية الكريمة تتميّز بكونها مرشحةً لإيحاءاتٍ متنوعة بنحوٍ يستطيع كلّ متلقٍّ أن يستخلص منها ما يتناسب مع خبرته الثقافية، وهو سمة الفنّ العظيم.

بقي أن نلفت نظرك إلى الصورة الرابعة التي ختمت بها الآية الكريمة، وهي قوله

تعالى (و عدهم : و ما يعدمهم الشيطان إلّا غرورا). هذه الصورة من الممكن أيضاً أن نعدّها صورةً مباشرة أي حقيقية. و من الممكن أن نعدّها صورةً غير مباشرة، أي : تعتمد عنصر (التخيّل)، بالنسبة إلى المتلقّي. فالعدة أو الوعد (مثل : المشاركة) يظلّ عنصراً مادياً يقوم على وجود طرفين : أحدهما يعد و الآخر يوعد له.

و بما أنّه لا حسيّة ظاهرة لمثل هذا النمط من التعامل المادّي، أي المشخّص، حينئذٍ لابدّ من الذهاب إلى أنّ المقصود من ذلك هو : الوسوسة الشيطانية. لاشكّ، أنّ الوسوسة تشكل طرفاً ملحوظاً، إلّا أنّ وجودها المادّي غائب عن الإنسان، و من ثمّ فإنّ هذا يسوّغ الذهاب إلى كون الصورة التي نحن في صددّها صورة فنيّة غير مباشرة. و المهم هو أنّ نحدّثك عن أسرارها الفنيّة.

إنّ النصّ القرآني الكريم يخاطب إبليس مهذّداً (و عدهم) ثمّ يعقّب على ذلك قائلاً (و ما يعدمهم الشيطان إلّا غرورا).

إنّ العدة أو الوعد هو كلام يوجهه طرف معيّن إلى طرف آخر. و لا شكّ أنّ العدة هنا هي استعارة للوسوسة، إلى طرف آخر. و لا شكّ أنّ العدة هنا هي (استعارة) للوسوسة، لحديث الشيطان، لأفكار الشخص السلبية، تشكيكية باللّه مثلاً، باليوم الآخر مثلاً، بالإسلام، بأهل البيت عليهم السلام مثلاً.

بل يمكن القول : إنّ مطلق الأفكار غير المرتبطة بمبادئ اللّه تعالى تُعدّ (وسوسة) من الشيطان، فالعدوان و الكذب و الغيبة و الافتراء و الخداع و الغشّ... إلخ، كذلك الخمر و القمار و الممارسات الجنسية غير المشروعة... إلخ. كذلك التأكيد على الذات، و البحث عن الجاه و السمعة، و الرياء، و العمل لغير اللّه تعالى... إلخ، أولئك جميعاً تشكّل (وسوسة) من الشيطان.

و هذه «الوسوسة» قد وصفها اللّه تعالى بكونها (عدة) أو (وعداً)، و وصف مع هذا الوعد بأنّه غرور (و ما يعدمهم الشيطان إلّا غروراً).

و هذا الغرور هو تزيين للعمل في صورته الخاطئة التي يوسوس بها الشيطان، بمعنى أنّ «الوعد» من الشيطان هو أن يقول لأتباعه مثلاً: اكذبوا، ففي الكذب تحقيق لما

تتطلعون إليه من المكاسب المادية والمعنوية. و من الواضح أنَّ الكذب بما تترتب عليه من مفسد فردية واجتماعية - في نطاق الحياة الدنيا - ، و بما تترتب عليه من الجزاءات في اليوم الآخر، يظلّ عملاً خاطئاً يزيّنه الشيطان لمن يتبعه.

و في ضوء هذه الحقائق، يمكنك أن تتبين بسهولة مدى ما تنطوي عليه الاستعارة القائلة (و عدهم) من أسرار ومعطيات فنية تتجانس تماماً مع المعطيات والأسرار الفنية التي لحظناها بالنسبة إلى سلوك الشيطان، بدءاً من استفزازه لأتباعه بصوته، مروراً بإجالبه عليهم خيله و رجله، ثمّ بمشاركته لأموالهم و أولادهم، و انتهاءً بما يعدهم من الغرور. أولئك جميعاً تجسّد دلالة واحدة هي (وسوسة) الشيطان عبر صورها المختلفة، بال نحو الذي فصلنا الحديث عنه.

قال تعالى: ﴿وَقُلْ رَبِّ ادْخُلْنِيْ مُدْخِلَ صَدَقٍ وَاُخْرِجْنِيْ مُخْرَجَ صَدَقٍ وَاَجْعَلْ لِّيْ مِنْ لَّدُنْكَ سُلْطٰنًا نَّصِيْرًا * وَاَقْلَمَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ اِنَّ الْبَاطِلَ كَانَ زَهُوْقًا﴾^١

النصّ المتقدّم يتضمّن - كما هو واضح تماماً - صوراً فنية تبدو في غاية البساطة والألفة، و لكنّها - كما هو طابع الفنّ القرآني العظيم - تنطوي على أسرار عميقة في صياغتها و دلالاتها الفكرية.

لنلاحظ أولاً أننا أمام ثلاث صورٍ هي «أدخلني مدخل صدق» و «أخرجني مخرج صدق» ثمّ «جاء الحقّ و زهق الباطل» ثمّ «اجعل لي من لدنك سلطاناً نصيراً». و نقف بك عند الصورة الأولى في البدء لملاحظة سماتها الفنية.

عندما تتأمل هذه الصورة تجد أنّك أمام «استعارة» هي المحاوراة الانفرادية التي يتّجه بها النبيّ صلّى الله عليه و آله إلى الله تعالى داعياً.. ربّ أدخلني مدخل صدق وأخرجني مخرج صدق.

مفردات الصورة - كما قلنا - تبدو مألوقة، إنّها الإدخال والإخراج بصدق. لكن : ما

هي الدلالات التي تنطوي عليها هذه الظاهرة، الإدخال في الشيء والإخراج منه بصدق؟ إنَّك لو تركت وشأنك دون أن تعدد إلى ملاحظة النصوص المفسرة، لأمكنك - من خلال ذائقتك الفنية الصرفة - أن تستخلص جملة دلالات من هذه الصورة الاستعارية.

يمكنك مثلاً أن تقول : إنَّ المقصود من ذلك هو أنَّ الشخص إذا ما أراد أن يمارس عملاً من الأعمال فعليه أن يعرف كيفية الدخول في هذا الأمر، وكيفية خروجه منه، بحيث لا تترتب عليه أيّة مفارقة عبادية. و عليه تكون معرفته بكيفية الممارسة واجتيازها بنجاح قد استُعير لها ظاهرة «الإدخال والإخراج بصدق».

أمّا إذا اتجهت إلى النصوص المفسرة فستجد أنَّ بعضها يتساق مع استخلاصك المذكور. و تجد بعضها الآخر يشير إلى قضايا خاصّة مثل عمليتي الوحي والتبليغ لرسالة الإسلام، و مثل الدخول إلى المدينة و الخروج منها إلى مكّة في مرحلة الفتح، و مثل الدخول إلى القبر و الخروج منه عند الانبعاث... إلخ.

إنَّ كلّاً من هذه الاستخلاصات العامّة والخاصّة، ممكن دون أدنى شكٍّ، مادّنا نعرف تماماً بأنَّ كثيراً من النصوص القرآنية الكريمة حمّالة أوجه متنوعة، وأنَّ أحدها لا يتعارض مع الآخر. وهذا هو سمة الفنِّ المعجز. لكن بما أنَّ هدف النصِّ القرآني الكريم هو أن يفيد المتلقّي من هذه النصوص بالنسبة إلى تعديل سلوكه، حينئذٍ فإنَّ أيّ تفسير يتلاءم مع تعديل السلوك يظلّ فاضلاً فاعليته في هذا الميدان.

فلو أخذنا بالتفسير الخاصّ القائل بأنَّ المقصود هو الدخول في القبر و الخروج منه مثلاً، حينئذٍ فإنَّ الشخصية الإسلامية سوف تعدّل من سلوكها بحيث تمارس عملها العبادي الذي سيجنبها شوائد القبر و الانبعاث. و الأمر كذلك، إذا أخذنا بالتفسير العام الذي يعني : ممارسة مطلق العبادات التي تأمل الشخصية أن تكون على معرفة بكيفية الدخول فيها و الخروج منها بنجاح، بحيث تمارس عملها بوعي وإخلاص، لا يصاحبها جهل أو رياء و نحو ذلك.

الصورة الثانية التي نواجهها هي «واجعل لي من لدنك سلطاناً نصيراً» هذه الصورة - إذا دققت النظر فيها - ألفيتها من الصور المألوفة تماماً، إنَّها استعارة واضحة تدعو الله

تعالى بأن يجعل لشخصية النبي صَلَّى الله عليه وآله (سلطاناً نصيراً).

السلطان - كما نعرف - إما أن يعني: السلطة أو القوة أو الهيمنة، أو الشخصية الحاكمة، وفي الحالتين نواجه استعارةً تخلع على ما هو (معنوي) طابعاً مادياً، هو: الهيمنة على الأشياء على الآخرين... إلخ.

ومن الطبيعي، أن السياق الذي وردت فيه هذه الاستعارة يشير إلى نفس ما لحظناه في الاستعارة السابقة «رَبِّ ادخلني مدخل صدق وأخرجني مخرج صدق»، فإذا قلنا: إنَّ المقصود من الإدخال والإخراج بصدق هو معرفة الظواهر العبادية واجتيازها بنجاح، حينئذٍ فإنَّ المقصود من (السلطان) هنا هو: القوة التي يُستطاع بواسطتها مواجهة الأمور العبادية واجتيازها بنجاح.

أما إذا قلنا: إنَّ المقصود من ذلك هو: مسائل تخصَّ شخصية النبي صَلَّى الله عليه وآله من حيث الوحي والتبليغ لرسالة الإسلام، واجتياز ذلك بنجاح كالنصرة على الأعداء مثلاً، وهو أمر يتَّسق مع الصفة التي خلعها النصُّ على السلطان، ونعني بها عبارة (نصير) (سلطاناً نصيراً).

والأمر نفسه إذا قلنا: إنَّ المقصود من ذلك هو الدخول إلى المدينة والخروج منها إلى مكة من أجل الفتح، حيث إنَّ السلطان النصير يتَّسق تماماً مع العمليتين المذكورتين. وحتى إذا قلنا: إنَّ المقصود من ذلك هو الدخول إلى القبر والخروج منه عند الانبعاث، فإنَّ الاستعارة الداعية إلى أن يجعلك الله تعالى سلطاناً نصيراً للشخصية يعني: التوسُّل بأن تشمل رعاية الله تعالى الشخصية في هذين الموردين. إذن: في الحالات جميعاً تظلَّ هذه الاستعارة «اجعل لي من لدنك سلطاناً نصيراً» مرشحةً لجملة من الاستخلاصات التي تقدِّم الحديث عنها.

الاستعارة الثالثة التي نواجهها هي قوله تعالى «و قل: جاء الحقُّ وزهق الباطل إنَّ الباطل كان زهوقاً».

هذه الاستعارة - كما تلحظ - هي أشدُّ الاستعارات المتقدِّمة وضوحاً وألفاً، إنَّها تخلع على (الحقِّ) - وهو طابع معنوي - طابعاً مادياً هو (المجيء) (جاء الحقُّ)، و تخلع

على (الباطل) - وهو طابع معنوي أيضاً - طابعاً مادياً أيضاً هو (الزهوق) الذي يعني هلاك النفس.

و التأمل الدقيق في هذه الاستعارة المألوفة، يقودنا إلى مواجهة جملة من السمات الفنية الفارقة. فأولاً نلاحظ أنك أمام صياغة فنية تقوم على عنصر (التضاد) أو (التقابل) بين الشئيين. فهناك التقابل أو التضاد بين (الحق) و (الباطل)، وهناك التقابل أو التضاد بين (المجيء) و (الزهوق).

و يعنينا من ذلك ثانياً أن نلاحظ علاقة الاستعارة بعنصر التضاد أو التقابل المشار إليه، فالنص القرآني الكريم قد استخدم عبارة (جاء الحق) دون غيرها من العبارات التي تشير إلى ظهور الحق و بروزه في الساحة الاجتماعية. فالبروز أو الظهور من الممكن أن يتحقق دون أن يترتب على مقابلته - وهو الباطل - أثر أو فاعلية.

أما عبارة (جاء) فتعني دلالة غير دلالة الظهور فحسب، بل دلالة الزحف أيضاً، حيث إن مجيء الشيء يترتب عليه أثر خاص هو ذهاب الشيء الآخر، فعندما يجيء النور مثلاً فإن الظلمة ذاهبة دون أدنى شك. و بما أن النص قد أشار إلى أن الباطل قد زُهِق فهذا يعني أن الظلمة قد ذهبت بمجيء النور و هو الحق.

إذن : هذه البساطة أو الوضوح أو الألفة التي نجدها في عبارة (جاء الحق) تنطوي على دلالة ضخمة عميقة ذات أهمية كبيرة. و الأمر نفسه بالنسبة إلى عبارة (زهق الباطل) ثم التعقيب على ذلك بقوله تعالى (إن الباطل كان زهوقاً).

و أظنك تتساءل قائلاً: إذا كنا نحن في صدد «تقابل» أو «تضاد» بين الأشياء، فإن المفروض في الاستعارة السابقة أن تخلع على (الباطل) صفة (الذهاب) مقابل خلعها على (الحق) صفة (المجيء)، فلماذا - إذن - خلع صفة (الزهوق) بدلاً من الذهاب؟!

إن السمة الفنية أو السرّ الفني لخطورة هذه الاستعارة تتمثل في كونها قد استعارت (الزهوق) و ليس (الذهاب) طابعاً للباطل. فالذهاب - كما هو واضح لديك - يعني اختفاء الشيء دون أن يعني تلاشيهِ من الوجود، بعكس الزهوق الذي يعني (هلاك) الشيء و امحاه من صفحة الوجود، فالشخص المنحرف مثلاً من الممكن أن يختفي من الساحة

إذا جاءه شخص سوي يحتلّ مكانه، إلّا أنّ المنحرف من الممكن أن يعود ثانيةً ويبرز إلى الساحة، أمّا في حالة موته - أي المنحرف - فلا إمكانية حينئذٍ إلى العودة من جديد. و لذلك فإنّ النصّ القرآني الكريم عندما خلع طابع (الزهوق) على الباطل إنّما استهدف الإشارة إلى أنّه قد مُسِحَ من صفحة الوجود، وأنّ الحقّ قد احتلّ مكانه ليحقّق فاعلية في الحياة.

طبيعياً، لا نغفل أننا أمام استعارة وليس أمام التعبير المباشر للحقائق، فالباطل من حيث الكينونة لا يزال موجوداً، ولكنّه من حيث التمييز بينه وبين الحقّ كان ولا يزال الزهوقاً.

وطبيعياً أيضاً، أنّ الباطل، حتّى من حيث الكينونة، من الممكن أن يزهد تماماً، كما حدث بالنسبة إلى الأصنام التي هشمها النبي ﷺ وعُقب عليها قائلاً (إنّ الباطل كان زهوقاً)، كما ورد ذلك في النصوص المفسّرة.

وهذا يعني - في الحالتين - إنّ هلاك الباطل سواء كان ذلك على صعيد الوعي بكونه ظاهرة سلبية، أو على صعيد الواقع بكونه ظاهرة لا أثر لها، ففي الحالتين نواجه صياغة استعارية فائقة ممتعة بالنسبة إلى إيجابية الحقّ وسلبية الباطل، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿وَنَزَّلَ مِنَ الْقُرْآنِ مَا هُوَ شِفَاءٌ وَرَحْمَةٌ لِّلْمُؤْمِنِينَ وَلَا يَزِيدُ الظَّالِمِينَ إِلَّا خَسَارًا﴾ * وإذا أنعمنا على الإنسان أعرض ونأى بجانبه وإذا مسه الشرّ كان يئوساً^١.

نواجه في النصّ المتقدّم أكثر من صورة فنيّة، منها الصورة (التمثيلية) القائلة بأنّ القرآن الكريم هو (شفاء). ولعلّك تتذكّر بأنّ الفارق بين التشبيه والتمثيل، أو الفارق بين الاستعارة والتمثيل، أنّ (التمثيل) لا يتضمّن عناصر التشابه بين الشيئين، ولا يعبر صفة

أحد الشئئين للآخر، كما هو طابع التشبيه والاستعارة، بل إن التمثيل هو تجسيد و تجسيم لأحد الشئئين اللذين يقارن بينهما.

ففي التشبيه يمكنك أن تقول مثلاً «القرآن كالدواء الشافي»، وفي الاستعارة يمكنك أن تقول مثلاً «شفاء القرآن»، لكن في التمثيل تجعل الشئئين (القرآن و الشفاء)، تجعل أحدهما (و هو الشفاء) تجسيداً أو تمثيلاً للقرآن. وهذا ما تلحظه بوضوح في الصورة التي نحدّثك عنها.

الصورة تقول: إنَّ الله تعالى أنزل القرآن شفاءً للمؤمنين، بمعنى أنَّ (القرآن هو شفاء) وليس تشبيهاً بالشفاء، ولا أنَّه مستعير لطابع الشفاء، بل هو الشفاء عينه. والمهمُّ هو أن نتبيّن الدلالة الفنّية لهذا (التمثيل) بما ينطوي عليه من الأسرار المتنوعة.

إنَّ أوّل ما يواجهنا منه هو أنَّ النصّ قد انتخب ظاهرة (الشفاء) للحديث عن نعم الله تعالى. والشفاء - كما تعلم - يقف مقابلاً للمرض من حيث علاجه. النصّ لم يقل مثلاً بأنَّ القرآن هو (صحّة) مقابل المرض، بل جعله شفاءً من المرض بحيث يفضي إلى الصحّة. بكلمة أخرى هناك فارق بين أن تقارن بين المرض و الصحّة، وبين المرض و الشفاء، فالصحّة هي مقابل لما هو (مرض)، وأمّا الشفاء فيترتّب على المرض، بمعنى أننا نفترض وجود الإنسان مريضاً ثمّ نتحدّث عن شفاؤه، وهذا يتميّز تماماً عن كوننا نتحدّث عن (صحيح) غير مسبوق بالمرض.

و الأهميّة الفنّية لمثل هذا الفارق بينهما هي أنَّ الشخص عندما يمرض يتحقّس بأهمية الشفاء، فيكون الشفاء عملية إنقاذ له، بعكس ما لو كان مغموراً بالصحّة لا يعرف المرض أساساً، وعندئذٍ لا يتحقّس بأهميّة الصحّة. هنا في (التمثيل) الذي نحدّثك عنه، تجيء صورة (الشفاء) عملية إنقاذ للشدّة التي يكابدها الشخص، فتحتلّ الأهميّة التي أشرنا إليها. لكن الأهمّ من ذلك هو، أن نتبيّن دلالة الشفاء ذاتها، و هل هي ترمز إلى شفاء من المرض الجسمي أو النفسي أو الفكري أو الاجتماعي... إلخ، أو هي جميعاً؟

النصوص المفسّرة تتفاوت في تحديدها لهذا الجانب، بعضها يشير إلى أنَّ المقصود منه هو الشفاء الفكري، أي هو كتاب هداية لمن يحيا أفكاراً مضطربة كالتشكيك و غيره،

و بعضها يشير إلى كونه شفاءً للمرض الجسمي أو النفسي، وهذا ما نطقت به نصوص متنوعة تشير مثلاً إلى أن قراءة (الحمد) أو غيرها من السور والآيات المنصوص عليها تتسبب في رفع المرض الجسمي أو النفسي كالوسوسة وغيرها.

ونحن لا نحتاج إلى أدنى تأمل حتى ندرك سريعاً بأن النص القرآني الكريم مادام أساساً يُعنى بالعبارة الفنية، حينئذٍ نخلص إلى أن عبارة (الشفاء) هي في الواقع صورة فنية تشع بإيحاءات متنوعة بحيث تشمل الدلالات التي أشار إليها بعض المفسرين، وتشمل كل الدلالات التي يمكن أن يستخلصها المتلقي، بمعنى أن القرآن الكريم هو شفاء من كل مرض: جسدي، نفسي، عقلي، اجتماعي... إلخ، وهذه هي سمة الفن العظيم.

وننتج إلى الصورة الفنية الأخرى التي تلت الصورة التمثيلية التي حدّثناك عنها، وهي صورة «وإذا أنعمنا على الإنسان، أعرض ونأى بجانبه». الصورة هي عبارة نأى بجانبه، أي: ابتعد بنفسه عن التواصل مع الله تعالى عندما تغمره نعمة السماء، ولم يشكر الله تعالى على النعمة المشار إليها.

إن ما نستهدف لفت نظرك إليه من خلال هذه الصورة التي تنتسب إلى (الرمز) هو أن نربط أولاً بينها وبين الصورة السابقة عليها. فالصورة التمثيلية (شفاء) قد أعقبتها عبارة أخرى هي (رحمة للمؤمنين)، أي: إن القرآن الكريم هو شفاء ورحمة للمؤمنين، ثم أعقب ذلك، الحديث عن إنعام الله تعالى على الإنسان وإعراض هذا الأخير عن الله تعالى.

فأولاً ينبغي أن نشير إلى أن النص القرآني الكريم عندما استخدم عبارة (شفاء) إنما عنى منها ما أشرنا إليه من الدلالات المتصلة بالأمراض. وعندما أعقب ذلك بعبارة (ورحمة للمؤمنين) فهذا يعني أن الرحمة هي شيء آخر غير (الشفاء)، نظراً لما نعرفه تماماً بأن القرآن الكريم لا يستخدم المترادفات من الألفاظ بقدر ما يستخدمها بدقة إعجازية، بحيث تتميز كل عبارة عن اختها، لذلك لا بد أن نلفت نظرك إلى هذا الجانب، ومن ثم لا بد من الإشارة أيضاً إلى أن الترابط العضوي بين الصور أو العبارات يأخذ مجاله في هذا الحقل الذي نتحدّث عنه.

فالرحمة - كما نحتمل فنياً - هي رابط عضوي بين الصورتين، التمثيلية والرمزية،

صورة كون القرآن الكريم شفاء، و صورة الإنعام على الإنسان وإعراضه عن الله تعالى - أي صورة : نأى بجانبه.

إن «الرحمة» تشمل كل شيء، فتكون شاملة للصحة أيضاً، وإذا كان (الشفاء) يرتبط بالمرض، فإن الرحمة ترتبط بالصحة وبغيرها من النعم التي أغدقها الله تعالى على الإنسان، حيث قلنا: إن الشخص لا يمكنه أن يتبين مدى أهمية الصحة إلا بعد أن يمرض. ولذلك نحتمل فثياً أن النص بعد أن أشار إلى (الشفاء)، وهو التحسس بالنعمة لمجيئه بعد مرض بدأ يشير إلى مطلق النعمة، وهي : الصحة أو غيرها من الظواهر التي يواجهها الإنسان دون أن يقدر مدى نعمة الله تعالى عليه في جعله ينعم بها، مثل ظاهرة (البصر و السمع)، و مثل ظاهرة (الأمن)، و مثل ظاهرة اليسر المادي، أولئك جميعاً لا يتحسسها الإنسان إلا في حالة فقدانه لمعطياتها.

و لذلك نجد أن النص القرآني الكريم أشار إلى هذا الجانب قائلاً (و إذا أنعمنا على الإنسان أعرض ونأى بجانبه) ليدل على كون الإنسان لا يتحسس مدى نعمة الله تعالى عليه، و بالعكس إذا مسه الشرّ فهو يقنط من رحمة الله تعالى.

إذن : جاءت هذه الصورة (أعرض و نأى بجانبه) مرتبطة عضوياً بالصورة السابقة عليها (شفاء و رحمة للمؤمنين).

لكنّا، لم نحدّثك بعد عن الصورة ذاتها، من حيث دلالتها الرمزية، أي : صورة (نأى بجانبه)، و هو ما يحتاج إلى شيء من التفصيل.

قلنا: إن هذه الصورة (رمزية). وإذا كنّا قد حدّثناك عن الصورة السابقة عليها، وهي صورة (شفاء) من حيث كونها «تمثيلية»، فإنّ الفارق بينها وبين الصورة الرمزية هو أنّك في الصورة التمثيلية تجعل الشيء مجسّداً للشيء الآخر، تجعل أيضاً تجسيداً للقرآن، أي: أن القرآن هو شفاء، أمّا في (الصورة الرمزية) فإنّ أحد الشئيين ليس تجسيداً للآخر، بل هو رمز أو إشارة له.

فصورة (نأى بجانبه) - وهي حركة جسمية - إنّما تشكّل (رمزاً) لحركة داخلية، لحركة نفسية هي : عدم الشكر لله تعالى على نعمه أو عدم التواصل مع الله تعالى. والمهم

هو أن نعرض لهذه الدلالة الرمزية ومدى ما تعكسه من الإشارات إلى عدم الشكر أو عدم التواصل مع الله. هنا، لا نحتاج إلى أدنى تأمل حتى يتبين لنا سريعاً أنَّ هذه الحركة الجسمية، عندما تحرّك جانبك فتبتعد به عن الشيء، كما لو حدّثك شخص فلويت جانبك عنه وابتعدت به عن مواجهته.

هذه الحركة الجسمية تظلّ - كما هو واضح - إشارة إلى شيء داخلي، إلى شيء يتعلّق بسلوكك النفسي باستجابتك بردود فعلك. حيال ما تواجهه من الظواهر. إنّ نعم الله تعالى على الإنسان لكثيرة أنّها لا تُحصى. لكن ما هي استجابة الإنسان حيال النعم هذه؟ الصورة الرمزية (نأى بجانبه) تقول: إنّ الإنسان لا يلتفت إلى هذه النعم، لا يشكر الله تعالى عليها، لا يذكر الله تعالى من خلالها.

إذن: جاءت هذه الصورة الرمزية، حاملة بالدلالات الممتعة: ذات العمق والطرافة بالنحو الذي أوضحناه.

سورة الكهف

قال تعالى : ﴿بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي أَنزَلَ عَلَى عَبْدِهِ الْكِتَابَ وَلَمْ يَجْعَلْ لَهُ عِوَجًا * قَيِّمًا لِّيُنْذِرَ بَأْسًا شَدِيدًا مِّنْ لَّدُنْهُ وَيُبَشِّرَ الْمُؤْمِنِينَ الَّذِينَ يَعْمَلُونَ الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ أَجْرًا حَسَنًا﴾^١.

في الآية الكريمة صورة استعارية هي قوله تعالى عن القرآن الكريم (و لم يجعل له عوجاً، قَيِّمًا)، أي أَنَّ اللَّهَ تعالى أنزل الكتاب على النبي ﷺ مستقيماً لا اعوجاج فيه. ولا أَظُنُّكَ بحاجةٍ إلى تدقيق النظر في الاستعارة المذكورة، نظراً لألفتها ووضوحها، ولكنَّكَ بحاجةٍ إلى استخلاص دلالاتها المتنوعة التي تشعُّ بما هو مدهش و ممتع وطريف.

لو لاحظت النصوص المفسَّرة لوجدتها تتفاوت في تحديد ما هو المقصود من هذه الاستعارة. فبالرَّغم من أَنَّ ظاهرها هو أَنَّ القرآن الكريم لا اعوجاج فيه (لم يجعل له عوجا)، وأنَّه (قَيِّمٌ)، أي : أَنَّهُ مستقيم، حيث إِنَّ النَّصَّ أَرَدَفَ قوله تعالى (لم يجعل له عوجا) أَرَدَفَهُ بعبارة (قيما) لتكون (حالاً)، فجاءت الاستعارة هكذا (أُنزل على عبده الكتاب، و لم يجعل له عوجاً، قيما)، حتَّى لكأنَّكَ تنظر إلى جملة (لم يجعل له عوجا) وكأنَّها جملة معترضة لجملة (أُنزل على عبده الكتاب قيماً).

نقول : إِنَّ هذا التقديم والتأخير، كما أسماه القدماء، نجده جملةً اعتراضيةً، له

أسراره الفنية التي سنحدّثك عنها، إلّا أنّنا قبل توضيح ذلك ينبغي أن نلفت نظرك إلى أنّ المفسّرين ذهب بعضهم إلى أنّ المقصود من (العوج) هو أنّ القرآن الكريم لا اختلاف فيه، أو لا تناقض، أو لا لبس فيه، أو لا باطل فيه... إلخ، مقابل عبارة (قيماً) حيث ذهب بعضهم إلى أنّ المقصود من (القيّم) هو المتولّي للشيء، وذهب آخرون إلى أنّه دائم. وذهب الغالبية إلى أنّه بمعنى (مستقيم).

وهذا - كما نحتمله فنياً - هو الجدير بالأخذ، لأنّ النصّ القرآني مادام قد نفى من القرآن سمة (العوج) حينئذٍ لا بدّ أن تقابلها سمة (الاستقامة) التي تقف مضادّة للاعوجاج كما هو واضح.

إذن: الاستعارة المذكورة تتخلّص في الدلالة الآتية: القرآن الكريم لا عوج فيه، إنّهُ مستقيم، أو لنقل إنّهُ مستقيم لا عوج فيه، وفي ضوء هذه الدلالة نواجه قضيتين إحداهما: استخلاص ما ترمز إلى هذه الدلالة العوج والاستقامة. والأخرى: السرّ الفني الكامن وراء هذا التقديم والتأخير لصنفي الاعوجاج والاستقامة، أو جعل الاعوجاج جملة اعتراضية - كما ذهبنا إلى ذلك - مع أنها تقف ضدّاً للاستقامة، حيث إنّ المتضادّين يتماثلان ويتوافقان في الصياغة التعبيرية، بينما نجد هنا أنّ أحدهما جملة معترضة والآخر جملة رئيسية، فما هو السرّ في ذلك؟ ولنقف أولاً وللمرة الثانية عند النصّ القرآني الكريم ونحدّثك في البدء عن الدلالات الرمزية لهاتين الاستعارتين: العوج والاستقامة.

إنّ ما ذكره المفسّرون من أنّ العوج هو التناقض أو الباطل، أو اللبس... إلخ إنّما يصحّ في حالة واحدة هي أن نقول: بأنّ أهمية هذه الاستعارة أو الرمز هي أنّها مرشحة لكلّ هذه الدلالات ولغيرها من الاستخلاصات التي يمكن لكلّ متلقٍ أن يستخلصها وفق ما يملكه من خبرة ذوقية.

إنّهُ لمن الحقائق الواضحة في ميدان الصورة الفنية، بخاصّة إذا كانت رمزاً أنّها تميّز عن التعبير المباشر أو التعبير العلمي بكونها ذات إحياءات متنوعة. فالذهن البشري يختزن في داخله عشرات الخبرات أو التجارب تبعاً لما يختزن من أعماق نفسه من العمليات النفسية المتنوعة التي لا تجد تعبيراً كافياً لها.

فالألفاظ المعجمية التي نتداولها في أحاديثنا أو كتاباتنا محدودة لا تتجاوز آلافاً من الكلمات، بينما نجد أنَّ المعاني أو الخبرات النفسية التي نحياها تحتشد بأضعاف ذلك ولا تجد ألفاظاً تستودعها. من هنا يجيء الرمز أو الاستعارة أو التشبيه ونحوها من الصور الفنية بمثابة أوعية مفتوحة لتتكدّس فيها الدلالات المتنوعة التي لا نجد الألفاظ مستوعبة لتفصيلاتها.

و في ضوء هذه الحقيقة التي طرحها المعنيون بشؤون الفنّ، نجد أنَّ التعبير القرآني الكريم ينتخب في كثير من الصور ما يرشّح بدلالاتٍ لا نهائية، مفتوحة، متروكة لكلِّ متلقٍّ يستخلص منها ما شاء له من الاستخلاصات.

فبالنسبة إلى القرآن الكريم، وهو كلام الله تعالى، لا بدّ أن يتّسم بالكمال الذي لا حدود لتصوراته، ومن ثمّ فإنَّ أيّ تعبير عن هذا الكمال، يظلّ موسوماً بقابلية إحائية لا نهاية لها، تتناسب مع مطلّقة الله تعالى. فكون القرآن لا عوج فيه، يعني أنّه لا نقص فيه، سواءً كان ذلك في حقل المعرفة العلمية أو الفنيّة.

ولك أن تصوّر مئات الدلالات التي تستخلص منها أنَّ القرآن الكريم لا نقص فيه، فاللبس والباطل والتناقض والاختلاف، وغيرها من الاستخلاصات، تظلّ جميعاً دلالاتٍ مفتوحةً تدرج ضمن ما هو (نقص) في التصورات البشرية، وهذا يعني أنَّ الاستعارة القائلة بأنَّ القرآن (لا عوج فيه) هو أنّه لا وجود لأيّ خلل فيه. وبالمقابل، فإنَّ كونه (قيماً)، أي: مستقيماً، يعني أنّه يتضمّن جميع السمات الكمالية التي يتصوّرها الذهن البشري.

إذن للمرّة الجديدة، نكرر لفت نظرك إلى أهميّة هذه الاستعارة من حيث كونها تتضمّن سمّةً فنيّةً فائقةً هي ترشّحها بالدلالات المفتوحة التي لا نهاية لها.

أمّا ما يتّصل بالقضية الثانية وهي السرّ الفنيّ الكامن وراء جعل الاستعارة القائلة (لا عوج فيه) بمثابة جملةٍ اعتراضيةٍ، مع أنّها (ضدّ) للاستعارة القائلة (قيماً)، فهذا ما نحدّثك به الآن.

لنقرأ من جديد الآية الكريمة (الحمد لله الذي أنزل على عبده الكتاب ولم يجعل له

عوجاً قيماً).

إنَّكَ لتلاحظ أنَّ الاستعارة المذكورة تحدّثت أولاً عن كون القرآن لا عوج فيه ثمَّ تحدّثت عن كونه القرآن قيماً (مستقيماً). إنَّه من الممكن أن يقال، أولاً: إنَّ القرآن المستقيم، و يقال من بعده بأنَّه لا عوج فيه، كما لو قلت مثلاً بأنَّ هذا الشخص سوِّي لا مَرَض فيه. وأدنى تأمُّل لما نحن في صددِه نجد أنَّ لهذا التقديم علاقةً بما تلحقها من الآيات الكريمة التي تتحدّث عن المنحرفين بخاصَّة أولئك الذين (قالوا اتخذ الله ولداً) حيث عبَّ النصُّ القرآني الكريم قائلاً: (ما لهم به من علم ولا لآبائهم، كبرت كلمة تخرج من أفواههم، إنَّ يقولون إلاَّ كذباً، فلعلَّك باخع نفسك على آثارهم إن لم يؤمنوا بهذا الحديث أسفاً).

إنَّكَ لتجد أنَّ النصَّ الكريم قد شدّد هنا في قضية هؤلاء القائلين بأنَّ الله تعالى قد اتخذ ولداً، حيث عبَّ أولاً قائلاً ﴿ما لهم به من علم﴾^١ ثمَّ عبَّ على عدم العلم حتَّى لآبائهم (و لا لآبائهم) ثمَّ عبَّ ثالثاً ﴿كبرت كلمة تخرج من أفواههم﴾^٢، وهذه الصيغة (كبرت) من الصيغ المعبرة عن أشدَّ أشكال الذمِّ والاستهجانِ للشيء، ثمَّ عبَّ رابعاً ﴿إنَّ يقولون إلاَّ كذباً﴾^٣ ثمَّ ختم ذلك بمخاطبة النبي ﷺ بأنَّه يهلك نفسه على هؤلاء الذين لم يؤمنوا بهذا القرآن ﴿فلعلَّك باخع نفسك على آثارهم إن لم يؤمنوا بهذا الحديث أسفاً﴾^٤.

إنَّ هذه التعقيبات المتلاحقة واحداً بعد الآخر يعني أنَّ المنحرفين قد بلغوا قمَّة الانحرافات في سلوكهم المشار إليه، كما أنَّ المطالبة بأن لا يهلك النبي ﷺ نفسه على هؤلاء الذين عبَّ عنهم النصُّ القرآني بعبارة (لم يؤمنوا بهذا الحديث) أي بهذا القرآن. هذه المطالبة تعني أنَّ القرآن الكريم لم يقترب في سلوك هؤلاء المنحرفين بالاستجابة الحقَّة.

وهذا ما يتطلَّب الحديث عن القرآن الكريم بأنَّه يتقدَّمه حديث عن نفي ما يتصوَّره هؤلاء المنحرفون، أي: أنَّ النصَّ في صدد المنكرين للقرآن الكريم، ولا بدَّ حينئذٍ أن

يتحدّث عن الجانب المتساق مع هذا الموقف أولاً، ثمّ يتحدّث عن الجانب المثبت ثانياً. يتحدّث عن عدم وجود العوج في القرآن الذي ينكره المنحرفون أولاً، ثمّ يتحدّث عن طابعه الحقيقي (الاستقامة).

وهذا كلّهُ إذا قلنا بأنّ قوله تعالى «لم يجعل له عوجاً» هو تقديم لهذه الجملة على ما من حقّه التأخير.

أمّا إذا قلنا: إنّ هذه الجملة (معتضة)، بحيث جاءت معترضةً وصف الكتاب بكونه (قيماً)، فحينئذٍ نجد سرّاً فنياً آخر هو أنّ الأصل في الكتاب أن يستجيب له الجميع بكونه قيماً. لكن بما أنّ المنحرفين (لم يؤمنوا بهذا الحديث بالكتاب) حينئذٍ جاء هذا الموقف بمثابة جملةٍ معترضة وليست أصلاً.

إذن: في الحالتين ثمة أسرار فنيّة ممتعة تفسّر لنا سبب هذا التقديم أو الجملة المعترضة لظاهرتين متضادّتين هما (العوج) من حيث نفيه عن القرآن، و (الاستقامة) من حيث إثباتها للقرآن الكريم بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى: ﴿إِنَّا جَعَلْنَا مَا عَلَى الْأَرْضِ زِينَةً لِّهَا لِنَبْلُوهُمْ أَيُّهُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا﴾ * وإِنَّا لجاعلون ما عليها صعيداً جرّزاً^١.

في النصّ المتقدّم، نلاحظ صورتين فنيّتين هما «إِنَّا جَعَلْنَا مَا عَلَى الْأَرْضِ زِينَةً» و«إِنَّا لجاعلون ما عليها صعيداً جرّزاً».

وقبل أن نحلّل لك هاتين الصورتين، نلفت نظرك إلى دلالتهما العامّة في الآيتين الكريميتين. إنّ النصّ يقول بما مؤداه: إنّ الله تعالى جعل ما على الأرض من مختلف المخلوقات بمثابة «زينة» لها، مستهدفاً من ذلك اختبار الإنسان ومدى نجاحه في اجتياز ذلك الاختبار، ومن ثمّ فإنّ هذه الزينة في نهاية المطاف تتحوّل إلى ساحةٍ جرداء لا شيء فيها.

هذا هو تلخيص النصّ، وأما العنصر الصوري الذي استخدمه النصّ في توضيح الدلالة المذكورة فيتمثّل - كما نلاحظ - في صورتين (تمثيليّتين) هما (الزينة) و (الصعيد الجرز)، أمّا (الزينة) فمعناها واضح، وأمّا (الصعيد الجرز) فمعناه الطريق الذي لا نبات فيه. والآن يحسن بنا أن نحلّل هاتين الصورتين ونربطهما بالسياق الذي وردتا فيه، أي: عملية الاختبار الإلهي للإنسان.

لنعد - إذن - إلى الصورة التمثيلية الأولى الزينة فما ذا تعني؟ من خلال السياق الذي أوضحناه - أي عملية الامتحان الإلهي للإنسان - نستخلص أنّ المقصود من قوله تعالى «إنا جعلنا ما على الأرض» هو ما يوجد عليها من مختلف المخلوقات التي سخرها الله تعالى للإنسان أو جعلها موضع مشاهدة له. فالنبات والماء والتراب والهواء والشمس تظلّ مسخرة للإنسان من حيث إفادته منها بنحوٍ مطلق في استمرارية حياته التي تتوقّف على ذلك، كما أنّ قسماً من الحيوانات تسخر له للسبب نفسه، فضلاً عن الظواهر الجمالية التي تسخر له أيضاً بالنسبة إلى الإشباع الثانوي لحاجاته.

والسؤال هو ما هو السرّ الفنيّ في أنّ النصّ قد خلع طابع (الزينة) على هذه الظواهر؟ فالزينة - كما نعرف جميعاً - تعني الشيء الجميل الذي يجتذب النظر إليه بما يتضمّنه من شكل خاصّ أو لونٍ أو صوت أو رائحة... إلخ، بالنسبة إلى الملبس والمأكّل والمركب والمنظر... إلخ. وإذا كان الأمر كذلك، فهل أنّ كلّ ما على الأرض هو (زينة) بهذا المعنى؟ هنا تكمن أهميّة الفن المدهش.

إنّا إذا افترضنا أنّ (الحليّ) هو زينة للمرأة، أو إذا افترضنا أنّ العطر هو زينة للرجل، ثمّ إذا افترضنا أنّ الكواكب والأشجار والأنهار... إلخ زينة للسماء والأرض، وأنّ الرائي إليها يستمتع بها كما يستمتع بالملبوس أو المشموم أو المطعوم، حينئذٍ تنقل هذه الدلالة من الزينة للسماء والأرض والإنسان إلى دلالة الحياة ذاتها، من حيث علاقتها بعمل الإنسان الذي خلُق من أجله، وهو الاختبار العبادي (لنبلوهم أيهم أحسن عملاً)، حينئذٍ نتمكن بقليل من التأمل من أن نكتشف سرّ هذه الصورة التمثيلية المتمتعة (الزينة).

نلاحظ أنَّ النصَّ قال بأنَّ الله تعالى جعل ما على الأرض (زينة) للأرض، ولم يقل زينة للإنسان «إنا جعلنا ما على الأرض زينة لها».

لكن بما أنَّ النصَّ أردف ذلك بقوله «لنبلوهم أيَّهم أحسن عملاً»، حينئذٍ نستكشف بأنَّ هذه الزينة هي للأرض وللإنسان، ومع ذلك، فإنَّك من الممكن أن تتساءل قائلاً: ما هو السرُّ الفنِّي لانتخاب الزينة للأرض؟ ثمَّ ما هو السرُّ في انتخاب ذلك للإنسان؟ وما علاقة ذلك بعملية الاختبار الإلهي؟

و نجب على ذلك:

إنَّ الأرض لو تصوَّرها خالية من الحياة، أي من الموجودات التي تحتضنها الأرض، حينئذٍ لا يمكنك إلاَّ أن تصوَّرها لقيَّ مهملاً أو مساحةً من الشيء الذي لا معنى له. ولذلك فإنَّ ما يوجد عليها من النبات والجماد والحيوان والإنسان يهب الأرض حيويةً وحركةً ومعنىً خاصاً، يكون بمثابة (الزينة) التي يستمتع بها الإنسان.

والاستمتاع هنا لا يعني وجود شيء أو ظاهرةٍ تحقق إشباعاً ذا معنىً بالنسبة إلى الأرض، طالما قلنا: إنَّ الأرض بدون الموجودات على سطحها لا تحمل أيَّة دلالةٍ ومعنى، فموجوداتها هي زينة لها تتناسب مع طبيعة الأرض التي تختلف عن الإنسان في وعيه ودوافعه... إلخ، بمعنى أنَّ الأرض بصفاتها ظاهرة صامتة، فإنَّ موجوداتها تتجسَّد (زينة) صامتة بالنسبة لها، بغضِّ النظر عن كون هذه الزينة ذات معطًى حيويٍّ، كالطعام بالنسبة إلى الإنسان، أو معطًى نفسي، مثل زينة الملابس... إلخ. بل بصفاتها مجرد ظاهرة تميِّز بها هويَّة الأرض.

كما أنَّ الأرض تميِّز - في تحديد هويَّتها - بكون الموجودات عليها (زينة) تطوَّقها، كذلك فإنَّ موجودات الأرض تشكِّل بالنسبة إلى الإنسان الذي خلق ليمارس مهمةً عبادية، (زينة) له، أي: من حيث كونها أدوات لتمرير التجربة العبادية. فالإنسان وهو يواجه الأرض بترابها ومائها ونباتها ومناظرها وحيواناتها، وبشرها أيضاً، إلخ. إنَّما تشكِّل هذه الموجودات بالنسبة إليه مجموعة (منبهات) أو (محركات) يستجيب لها بشكل من الأشكال، فيتصرَّف تصرُّفاً خاصاً من خلال مواجهته لهذه الموجودات.

إنّ هذه الموجودات الأرضية، تشكّل حيوية و حركة تهب الحياة معنى خاصاً، ولولاها لفقدت الحياة دلالتها، ولقد الإنسان دلالة وجوده المنفصل عنها، ولذلك فإنّها بهذا المعنى تجسّد (الزينة) - الشيء الذي يتحرّك الإنسان من خلاله - الظاهرة التي يستمتع بها في تحركاته، وإلاّ إذا فقد الإنسان موجودات الأرض حينئذٍ لا يجد أيّ دافع له في استمرارية حياته. فهذه الموجودات - إذن - هي زينة له يستمتع من خلالها بإعطاء الحياة معنى خاصاً.

هذا كلّه فيما يرتبط بالزينة من حيث كونها أدوات يستمتع بها الإنسان في إعطائه معنى للحياة.

وأما من حيث كونها - أي الزينة - هي محكّاً لتجربته العبادية، فأمر يتّضح تماماً إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ تعامل الإنسان مع هذه الزينة هو الذي سيحدّد ما إذا كان الإنسان قد مارس تجربته العبادية بنجاح أو بفشل.

فالأحكام الشرعية التي يطالب المرء بممارستها أو تجنّبها مثلاً إنّما تتبلور من خلال تعامله مع زينة الحياة، مع أدواتها، فالطعام مثلاً من الممكن أن يكون محكّاً لتجربة الإنسان العبادية في حالة تناول الطيب منه أو الخبيث، في حالة الشكر لله تعالى على توفّر الطعام أو الكفران به، وهكذا.

إذن: أمكننا أن نتبيّن جانباً من الأسرار الفنيّة لصورة (الزينة) للأرض وللإنسان. وأما الصورة الفنيّة الأخرى «وإنّا لجاعلون ما عليها صعيداً جرّزا»، فيمكن تحليلها على النحو الآتي:

إنّ النصّ القرآني الكريم، عندما أشار إلى أنّ ما على الأرض هو (زينة) لها، إنّما ربطها بالتجربة العبادية، أي: الاختبار الإلهي، وحينما ينتهي أمد هذه التجربة، وهو الحياة الدنيا، حينئذٍ ينتهي أمد الزينة أيضاً. وبهذا نتبيّن سرّ الصورة القائلة «وإنّا لجاعلون ما عليها صعيداً جرّزا»، بصفة أنّ (الزينة) كانت المحكّ للاختبار، فاذا انتهى أمد الاختبار، انتهى أمدها وتحوّلت إلى صعيد جرز، إلى مساحة جرداء لا نبت فيها. والصعيد الجرز هنا تمثيل يرمز إلى انتهاء الحياة بانتهاؤ الزمان العبادي لها، أي: ممارسة الإنسان لعمله

العبادي.

لكن ثمة سؤال كبير الأهمية، هو: لماذا انتخب النصّ القرآني الكريم ظاهرة (النبات) هنا، أي: التمثيل بالطريق أو المساحة أو الأرض المهملة التي لا موجودات فيها، فلماذا - إذن - جاء التمثيل بالصعيد الأجرد للأرض؟

الإجابة على ذلك، يمكن أن نحددها لك وفق ما يلي:

إنّ الأرض الجرداء التي لا نبت فيها، تظلّ (رمزاً) لخلوها من الحركة أو الحياة.

فالنبات يتميز عن غيره من الموجودات بكونه يخضع لعملية (نمو) من جانب، وبكونه ذا معطى حيوي، عنصر التغذية، من جانب ثانٍ، وبكونه أداة جمالية، من جانب ثالث، وهذا ما يتناسب مع مفهوم الزينة، كما هو واضح.

من هنا فإنّ انتخاب الصورة أو الرمز أو التمثيل الذي يتضمّن إشارةً إلى الحركة والجمال والفائدة الحيوية، يظلّ أقرب من غيره إلى مفهوم (الزينة) التي تبرز و تختفي، توجد و تنعدم، تتحرك و تتوقّف... إلخ، و من ثمّ تتوافق تماماً مع طبيعة الحياة التي خلقها الله تعالى محكاً للتجربة العبادية، بالنحو الذي فصلنا الحديث عنه.

قال تعالى: ﴿فَضْرَبْنَا عَلَى آذَانِهِم فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا﴾^١

الآية الكريمة تحدّثنا عن أصحاب الكهف، كما هو واضح. و يعيننا منها العنصر الصوري، أي الصورة القائلة (فَضْرَبْنَا عَلَى آذَانِهِم)، وهذه الصورة هي (رمز). و الرمز - كما كرّرنا - يعني إحداث علاقة بين شيئين يشير أحدهما إلى الآخر، حيث يُحذف الآخر و يشار إليه من خلال الأوّل. الصورة تريد أن تقول: إنّ الله ضرب عليهم النوم. فرمز للنوم بعبارة (فَضْرَبْنَا عَلَى آذَانِهِم).

و المهمّ هو أن نحدّثك عن جمالية هذا الرمز و مدى انطوائه على الدلالات الممتعة. إنّ أوّل ما يلفت النظر هنا أنّك تجد بأنّ السياقات التي وردت فيها هذه الصورة الرمزية

تتأرجح بين دلالتين، إحداهما تشير إلى أن هؤلاء الفتية - فتية أهل الكهف - قد بعثوا «ثم بعثناهم لنعلم أيّ الحزبين أحصى لما لبثوا أمدا»^١، والانبعاث - كما تعرف تماماً - هو الإحياء بعد الموت، وهذا يعني أن أهل الكهف يخضعون لما يخضع إليه الموتى من الانبعاث.

وأما الدلالة الأخرى فقد وردت في سياق النوم حيث نجد في آية لاحقة قوله تعالى «و تحسبهم أيقاظاً وهم رقود و تقلّبهم ذات اليمين و ذات الشمال»^٢، لكن ما نعتزم لفت نظرك إليه هو: ما هو السرّ الفني الكامن وراء العبارة القائلة (ثمّ بعثناهم...) المشيرة إلى الإحياء بعد الموت، مع أن المقصود من ذلك هو إيقاظهم بعد النوم، خصوصاً أن النصّ أشار خلال ذلك إلى عبارة (الأيّاقاظ) (و تحسبهم أيقاظاً وهم رقود)، حيث يظلّ كلٌّ من النوم واليقظة متضادّين يقابل أحدهما الآخر؟ إنَّ هناك لسراً فنياً دون أدنى شكّ.

في احتمالنا الفنيّ الصرف أن نوم هؤلاء الفتية بما أنّه نوم خاصّ حينئذٍ فإنّ مماثلته للموت من حيث العنصر الزمني، ومن حيث اقترانه بعدم الحركة الحيوية المرتبطة بحاجات التغذية ونحوها، أولئك جميعاً تجعل من (النوم) ظاهرة تشبه (الموت)، يضاف إلى ذلك، أن إيقاظهم بعد المدّة الطويلة و تساؤلهم بينهم عن مدّة لبثهم ﴿كذلك بعثناهم ليتساءلوا بينهم قال قائل منهم كم لبثتم قالوا لبثنا يوماً أو بعض يوم﴾^٣.

هذا تساؤل يظلّ مماثلاً للتساؤلات التي يطرحها الناس يوم القيامة بعد انبعاثهم، مضافاً إلى سرّ فنيّ ثالثٍ هو اتخاذ هذا الانبعاث عظة أو أنموذجاً للانبعاث في اليوم الآخر. فأنّت تجد أن النصّ يعقّب على هذه الحادثة قائلاً (و كذلك أعثرنا عليهم ليعلموا أن وعد الله حقّ و أن الساعة لا ريب فيها).

وهذا التعقيب يشير كما تقول النصوص المفسّرة إلى أن مجتمعاتٍ لاحقة، كانت

١- الكهف / ١٢.

٢- الكهف / ١٨.

٣- الكهف / ١٩.

تشكك بعملية الانبعاث في اليوم الآخر، فإنَّ أحد الصالحين طلب من الله تعالى ظاهرة إعجازية لأولئك المشكِّكين، فأعثرهم الله تعالى على الكهف وأصحابه وقصَّتْهم. هذه المستويات جميعاً تشفّ عن السرِّ الكامن وراء المشابهة بين نوم أهل الكهف وبين الموت، ومن ثمَّ عن السرِّ الكامن وراء انتخاب عبارة (بعثناهم) بدلاً من عبارة (أيقظناهم) ونحوها.

لكن لا نزال نتحدّث عن السياقات التي وردت فيها هذه الصورة الرمزية «فضرَبنا على آذانهم في الكهف سنين عدداً»، ولم نتحدّث بعد عن الصورة ذاتها من حيث دلالاتها على النوم الخاصِّ الذي وسم أهل الكهف. فما هي سمات هذه الصورة الرمزية؟ إنَّ عملية الضرب على الآذان تعني انسداد الآذان بحيث لا تنفذ إليها الأصوات، والنائم عادةً لا يسمع ولا يعي، أمّا الوعي فقد سكت النصُّ عنه ولم يُشير إليه، بينما ذكر السمع وخصَّص له هذه الصورة، وهذا يعني أننا ينبغي أن نتبيّن أولاً السرِّ الكامن وراء ذكر السمع دون الوعي، ثمَّ نتبيّن ثانياً سببية هذا الرمز «الضرب على الأذن» بدلاً من الإشارة إلى النوم مباشرة.

في تصوُّرنا أنَّ السمع بالرغم من كونه يعتمد على (الوعي) في تشخيصه للأصوات، حيث يمكن أن يكون الإنسان (واعياً) ولكنّه لا يسمع، دون العكس. لكن - بالرغم من ذلك - يخيّل إلينا أنَّ للسمع علاقته بالعالم الخارجي الذي خلّفه أصحاب الكهف وراءهم، إنَّهم حينما جاؤا إلى الكهف قطعوا صلتهم بالعالم الخارجي، دون أن يقطعوا وعيهم به، فلا حاجة حينئذٍ إلى ذكر انعدام الوعي في حالة نومهم.

لكن قد يُثار السؤال الآتي: إنَّ السمع والبصر كليهما يطلّان على صلةٍ بالواقع الخارجي، بل إنَّ البصر هو أشدَّ فاعليّةً من السمع في تعامله مع الواقع الخارجي، فلماذا لم يُشر مثلاً إليه في سياق الحديث عن إماتة أهل الكهف؟

ونجيب على ذلك: أنَّ البصر تنتفي فاعليته عند ما يقطع صلتَه بالعالم الخارجي، وحيث إنَّ الكهف يحجزه عن النظر إلى ما وراءه بعكس السمع الذي يتلقّف الصوت داخل الكهف أو خارجه. مضافاً إلى ذلك أنَّ الإنسان قد يغمض عينيه دون أن يغفو، ممّا لا يجسّد

دليلاً على النوم، بعكس السمع الذي يكشف عن النوم عندما يضرب على الآذان فلا يسمع النائم شيئاً.

إذن: للأسباب المتقدمة و غيرها، يمكن للمتلقّي أن يفسّر من الزاوية الفنيّة فحسب أحد أسرار الصورة الرمزية المذكورة (و ضربنا على أذانهم). لكن: لا نزال بعد لم نتبيّن أهم الأسرار الفنيّة في هذه الصورة، ألا وهي لجوء النصّ إلى (الرمز) بدلاً من أن يتحدث مباشرة عن ظاهرة عدم السمع لديهم؟

إنّ الضرب على الآذان يحسّسنا بأننا حيال ظاهرة استثنائية من حيث علاقتها بالجهاز السمعي للإنسان، فلا هي شلّ لعملية الاستماع، كما هو الحال في الصمم مثلاً، ولا هي تعطيل وقتي له بحيث يتعطّل مع تعطّل الوعي عند النائم. إنّها بمثابة إلقاء حاجز يمنع من دخول الأصوات إلى الآذان، كما هي حالة من يزعجه الصوت الخارجي فيضع جهازاً اصطناعياً على أذانه ليحجز بواسطته عن دخول الصوت إليه.

وهذا ما نلاحظه عند البعض أو ما نلاحظه في حالات القصف العسكري الذي تصاحبه أصوات حادّة لا يتحمّلها جهاز السمع عادة... وفي الحالات جميعاً، فإنّ المتلقّي يتحمّس إذا أمعن النظر بدقّة في هذه الصورة الرمزية الممتعة مدى جمالية (الضرب على الآذان) من حيث كونه (رمزاً) يتساقق تماماً مع حالة أهل الكهف، حيث سبق أن قلنا: إنّ نومهم في الكهف يتميّز عن النوم العادي، وأنّ انبعاثهم منه يتميّز عن انبعاث الموتى، فلا هو موت مألوف ولا هو نوم مألوف، إنّهُ نوم خاصّ، انه صدىّ خاصّ.

ومن ثمّ فإنّ الصور الرمزية التي اضطلعت برسم هذه الحالة المتميزة لابدّ أن تتميّز أيضاً بسميّة خاصّة، وهذا هو أحد أسرار الفن المعجز في النصّ القرآني الكريم. ومما يضيف مزيداً من الجمالية على هذا التمييز أو الخصوصية لرقدة أهل الكهف، إنّ عملية الرقاد ذاتها قد وشّحها النصّ بظواهر متميّزة عن النوم المألوف.

فالنائم يغلق - كما هو واضح - عينيه، ولذلك عندما نقرأ بعد ذلك قوله تعالى (وتحسبهم أيقاظاً وهم رقود) نستخلص بأنّ هؤلاء لم يكن نومهم - بالنسبة إلى الراقد - مشابهاً لنوم الآخرين، وإلاّ لما حسبهم الراقد أيقاظاً مع أنهم رقود، وهذا ما أشارت

النصوص المفسّرة إليه عندما ذهبت بعضها إلى أنّهم كانوا مفتوحى العيون، ممّا يجعل الراقد متوهّماً بأنّهم أيقاظ وليسوا رقاداً.

أولئك جميعاً تكشف عن مدى تساوق الصورة الرمزية (و ضربنا على آذانهم) مع الدلالات الأخرى التي وردت في سياق الحديث عن نومهم الخاصّ و انبعاثهم، ممّا يضيفي مزيداً من الإمتاع الجمالي على الصورة المشار إليها، بالنحو الذي حدّثناك عنه.

سورة مريم

قال تعالى: ﴿قال ربِّ إِنِّي وهنَ العظيمُ مِنِّي واشتعلَ الرأسُ شيباً ولم أكن بدعائك ربَّ شقيّاً﴾^١.

هذه الآية الكريمة - كما نعلم جميعاً - تتحدّث على لسان زكريّا عليه السلام عن دعائه إلى الله تعالى بأن يرزقه ولداً، بعد أن بلغ من الكبر عتياً. وما تعيننا فيها هي الاستعارة الممتعة القائلة (واشتعل الرأس شيباً). لقد تحدّث القدماء والمعاصرون عن هذه الاستعارة وأشاروا إلى خصائصها البلاغية المتنوّعة، ولكننا نحاول الآن أن نحدّثك عن تفصيلات جديدة لهذه الاستعارة، فنقول: إنّ هذه الاستعارة قد تكون وردت على لسان زكريّا عليه السلام بالعبارة ذاتها، بمعنى أنّ زكريّا هو الذي صاغها بلغته الخاصّة و ترجمها بحيث إنّ زكريّا أشار إلى كثرة شبيهه أو شيوخه، فنقلها النصّ القرآني إلى لغة استعارية. لكن في الحالتين فإنّ الصياغة القرآنية لها هي التي تهبها جمالية خاصّة، سواء كان ذلك من حيث التركيب اللفظي - من تقديم و تأخير للألفاظ - أو من حيث التركيب اللغوي، من صياغتها على شكل (تمييز) بدلاً من (الإضافة)، أي: أنّ النصّ كان من الممكن أن يقول (اشتعل شيب الرأس) فيكون الشيب مضافاً بدلاً من صياغته تمييزاً كما أشار إلى ذلك، فإنّ ما نعتزم توضيحه هو طبيعة هذه الاستعارة بما تنطوي عليه من الدلالات الرامزة إلى كثرة الشيب أو الشيوخة، بغضّ النظر عن التركيب اللفظي واللغوي

الذي أشار البلاغيون إليه.

إنَّ الشَّيْبَ أو بياض الشعر يرمز إلى كبر السنِّ كما هو واضح، إلَّا أنَّ السَّوَال هو أننا أمام سمتين متضادتين هما السَّوَاد والبياض، فالسَّوَاد هو الأصل في الشعر، حيث يشير إلى العمر العادي للإنسان طفولة و شباباً و كهولة، و أمَّا البياض فهو نذير لمرحلة الشيخوخة و انتهاء العمر. و إزاء هاتين السمتين : البياض و السَّوَاد، نلاحظ أنَّ البياض يقتزن مع ما هو إيجابي من الأشياء، فالشمس و القمر و النجوم... إلخ تجسّد (النور) الذي يحمل دائماً سمة إيجابية. أمَّا السَّوَاد فإنَّه يقتزن مع ما هو سلبي من الأشياء، فالليل و الظلام و نحو ذلك تجسّد ظواهر يُرمز بها إلى ما هو سلبي. و يمكننا ملاحظة ذلك في الرموز القرآنية من نحو (الظلمات و النور)..و إذا كان الأمر كذلك، فهل يُمكنك أن تعدّ (البياض) و هو يقتزن بالنور ظاهرة إيجابية بالنسبة إلى الشعر أو عمر الإنسان؟ و هل يُمكنك قباله ذلك أن تعدّ السَّوَاد و هو يقتزن بالظلام ظاهرة سلبية بالنسبة إلى عمر الإنسان؟

لا شكَّ، أنَّ معايير السَّوَاد و البياض تفترق هنا عن الظلمة و النور، إنَّها تكتسب سمات خاصّة في السياق الذي نتحدّث عنه، فأنَّ يُمكنك من جانبٍ أن تعدّ (سَّوَاد الشعر) سمة إيجابية، من حيث كونها تجسّد مرحلة ابتدائيةً أو متوسطة من العمر، و إيجابية هذه المرحلة تأخذ مشروعيتها إذا أخذنا بنظر الاعتبار إنَّ (الدافع إلى الحياة) يشكّل واحداً من أهمِّ الدوافع المركّبة في البشر، و من ثمَّ فإنَّ المرحلة الابتدائية أو المتوسطة تشكّل تجسيداً للدافع المذكور بحيث يطمح الإنسان أن يستمتع بهذه المرحلة. و يُمكنك أيضاً أن تعدّ هذه المرحلة ذات سمة إيجابية من زاوية البعد العبادي، بحيث إنَّ الإنسان يتحسّس بكونه لا يزال أمام مراحل من العمر يُمكنه من خلالها أن يمارس الطاعات، و أن يُقلع من الذنوب مثلاً مادام العمر يسمح له تلافياً ما فاته.

و من خلال هذا السياق يُمكنك أن تعدّ (البياض) سمة سلبية بصفتها تتعارض مع (الدافع إلى الحياة) و بصفتها مرحلة لا تسمح بممارسة المزيد من الطاعات.

لكن : هذه المعايير التي أشرنا إليها، يُمكن أن تكتسب سمةً عكسية إذا نقلناها إلى

سياقٍ آخر، حيث إنّ بعض النصوص الشرعية تشير إلى أنّ (الشيب) وقار، وأنّ (السواد) شؤم، حيث تشبّه ذلك بسواد الطائر المعروف بـ (الغراب). ولذلك لا يُعدّ الشيب سلباً ولا سواد الشعر إيجابياً، بل العكس هو الصحيح.

تري: هل أنّ الاستعارة القائلة (واشتعل الرأس شيباً) ناظرة إلى المعنى الأول (إلى السلب) أم أنها غير ناظرة إلى هذه الجوانب بقدر ما هي ناظرة إلى دلالة محايدة لا تحمل إيجاباً ولا سلباً من حيث البعد النفسي والعبادي؟ أغلب الظنّ أنّ الأمر كذلك، لماذا؟ إنّ الأمر يتّصل بعملية الإنجاب وبعملية الوراثة، حيث نلاحظ أنّ زكريا عليه السلام طلب أن يرزقه الله ولداً يرثه ويرث من آل يعقوب: ﴿وَإِنِّي خِفْتُ الْمَوَالِيَ مِنْ وَرَائِي وَكَانَتِ امْرَأَتِي عَاقِرًا فَهَبْ لِي مِنْ لَدُنْكَ وَلِيًّا ۖ يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ ۖ﴾^١، وهذا يعني أنّ الشيب لا علاقة له بما هو إيجابي وسليبي من العمر بقدر ما هو يرتبط بالوراثة الذين تخوّف زكريا منهم لكونهم أشراراً فطلب وارثاً مؤمناً، إذن: لا إيجاب ولا سلب في هذه الظاهرة.

لكن: لا يزال السؤال يدور حول هذه الاستعارة التي خلعت طابع (الاشتعال) على الشيب. فإذا كان الشيب هو مجرد علامة للكبر، بالرغم من أنّه نذير الموت، فلماذا خلع عليه طابع الاشتعال دون غيره من الإعارات الأخرى؟ هذا ما يتطلب شيئاً من التوضيح.

لقد كان من الممكن أن يُعار للشيب طابع (الإنارة) بدلاً من (الاشتعال) أو (النار)، أي: من الممكن أن يُستعار (النور) للشيب بدلاً من (النار)، بخاصّة أنّ الوقار يتناسب مع (النور). لكن ثمة نكتة فنيّة ينبغي لفت النظر إليها بالنسبة إلى استخدام (النار) بدلاً من (النور)، لذلك، نعود بك إلى ما سبق أن قلناه عن السياق الذي يرد فيه دعاء زكريا عليه السلام عن طلب الولد الوارث. فطلب الولد جاء في سياق العمر المؤذن بالانتهاء، لذلك فإنّ الاستعارة، لما هو متناسب مع انتهاء العمر، تظلّ هي المسوّغ الفني لاستعارة (الاشتعال) للشيب.

إنَّ الاشتعال - كما هو واضح - يعني فناء الشيء المشتعل، فإذا أشعلنا الذبالة للمصباح مثلاً، فإنَّ الذبالة تتلاشى بالطبع. وهكذا بالنسبة إلى شعر الرأس، وهو أسود اللون، فالسواد - كما ذكرناه - هو المظهر الطبيعي لفتوة العمر، فإذا تحوّل إلى بياض، حينئذٍ يصبح مظهرًا أو مؤشراً لتلاشي العمر. وعندما يتحوّل بالتدرّج إلى بياض أو شيب، بصفة أنَّ الشيب هو العبارة البديلة لبياض الشعر، حينئذٍ فإنَّ عملية التحوّل تظلُّ شبيهة تماماً بعملية الاشتعال للشيء، أي أنَّ كلَّ شعرة سوداء سوف تشتعل لتتلاشى، ولكن التلاشي هنا ليس زوالاً للشيء، بل هو التحوّل إلى شيء آخر كالذبالة التي تتحوّل إلى رماد مثلاً، وهكذا يتحوّل الشعر الأسود إلى رماد أبيض، إلى شيب.

و لك بعدئذٍ أن تتأمّل رأى من المرائي المتمثلة في عملية اشتعال الشيء و تحوّله إلى مادةٍ أخرى، ثمّ تقارنها باشتعال الرأس الأسود و تحوّله إلى مادةٍ بيضاء. و لك أن تتأمّل هذا الرأى بدقّة عبر مراحل التدرّجية. فاشتعال الشيء لا يتمّ فوراً بقدر ما يتدرّج في ذلك، أي أنّه يبدأ باشتعال قسم منه ثمّ يتعالى، ثمّ يصبح شعلة واحدة. وهكذا الشعر عندما يبيض. وبما أنَّ زكريا عليه السلام قد بلغ من الكبر عتياً، فهذا يعني أنّه قد كبر سنّه بنحوٍ كبير معه حجم البياض من رأسه.

أي: أنَّ المتلقّي يستكشف سريعاً بأنَّ زكريا عليه السلام عندما طلب الولد، إنّما كان شعر رأسه الأبيض قد غطّى مساحة الرأس بأكملها، أي أنَّ عملية الاشتعال، في لحظة دعاء زكريا، كانت قد اجتازت مرحلة التدرّج و وصلت إلى مرحلة الاشتعال الكامل، كما هو الأمر عند اشتعال جميع الأجزاء للشيء، بحيث لا ترى أثراً لجزء من الشعر الأسود بل الشعر جميعاً قد غمره البياض.

إذن: أمكنك أن تتبيّن بوضوح مدى القيمة الفنيّة الضخمة لهذه الاستعارة (و اشتعل الرأس شيباً)، و مدى ما تنطوي عليه من دقّة ملحوظة بين طرفي الاستعارة (الاشتعال والشيب) أو (الاشتعال و السواد) و مدى الدهشة الفنيّة التي تغمرك حينما تتأمّل هذه المماثلة المعجزة بين الاشتعال للشيء و بين انسحابه على عملية تحوّل الشعر الأسود إلى شعر أبيض، و علاقة ذلك بكبر السن. أولئك جميعاً تكشف عن واحدٍ من أسرار الفنّ المدهش في الصورة القرآنية الكريمة.

سورة طه

قال تعالى : ﴿الرحمان على العرش استوى﴾^١.

في مواقع سابقة حدّثناك عن هذه الاستعارة، أو الرمز القائل باستواء الله تعالى على العرش. أمّا الآن فنحدّثك عن السياق الجديد لها، أي ورودها في السياق القائل ﴿له ما في السموات وما في الأرض وما بينهما وما تحت الثرى﴾^٢.

إنّ الإشارة إلى أنّه تعالى له ما في السماوات والأرض وما بينهما وما تحت الثرى، تفسّر لنا بوضوح دلالة هذا الرمز أو الاستعارة. ولعلّك تلاحظ بأنّ هذه الإشارة إلى ملك الله تعالى قد شملت كلّ ما في الكون من الظواهر المريئية للإنسان.

فهو - أي النصّ القرآني في هذه الآية الكريمة - لم يكتف، كما هو ملاحظ في مواقع أخرى من القرآن الكريم، بالإشارة إلى السماء والأرض فحسب، بل تجاوزها إلى الإشارة إلى ما بين السماء والأرض من كواكب وفضاء ونحوهما، وتجاوزها إلى الإشارة إلى ما تحت الأرض من معادن وغيرها، وبذلك يكون النصّ قد أشار إلى جميع الظواهر المريئية، ممّا يعني أنّ الهيمنة الشاملة والمطلقة على الكون تظلّ على صلة بالاستعارة القائلة بأنّه تعالى قد استوى على العرش.

إنّ للعرش دلالاته المتنوعة التي سبقت الإشارة إليها، حيث يظلّ للملك واحدة من الدلالات المعبّرة عن هذا الرمز أمّا الاستواء فهو التعبير الرمزي للهيمنة بعد أن يكون

العرش هو التعبير الرمزي للملك. والمهم أن العرش إذا كانت له دلالاته الرمزية المشعة بإيحاءات متعددة، بحيث يمكن لكل متلق أن يستوحي منه ما يتناسب وخبرته الثقافية. فإنه - من جانب آخر - يشع بإيحاءات مرتبطة بالسياق الذي يرد فيه هذا الرمز، فإن السياق الذي ورد فيه العرش في قوله تعالى ﴿و يحمل عرش ربك فوقهم يومئذ ثمانية﴾^١ يختلف عن السياق الذي ورد فيه العرش في قوله تعالى (الرحمن على العرش استوى)، مما يقوي الاحتمال بأن العرش في هذه الاستعارة إنما يرمز إلى الملك الشامل، بدليل وروده في سياق الآية القائلة (له ما في السموات وما في الأرض وما بينهما وما تحت الثرى).

والأمر نفسه بالنسبة إلى رمز (الاستواء)، حيث إن الاستواء يرتبط بمفهوم (الملك)، إنه يرمز إلى (الهيمنة) المطلقة الشاملة على الكون. ولذلك نكرّر - خلافاً لمن يذهب إلى أننا هنا أمام استعارة - بأن الاستواء على العرش يظل إلى (الرمز) أقرب منه إلى الاستعارة، لأن الاستعارة تعني إغارة صفة من شيء لشيء آخر، وهذا ما لا يتناسب مع مفهوم الملك والهيمنة، بعكس (الرمز) الذي يعني إشارة شيء إلى شيء آخر، أي: أن الاستواء على العرش يرمز إلى الهيمنة على الملك، الهيمنة المطلقة على الملك المطلق.

قال تعالى: ﴿رب اشرح لي صدري * ويسّر لي أمري * واحلل عقدة من لساني * يفقهوا قولي * واجعل لي وزيراً من أهلي * هارون أخي * اشدد به أزري﴾^٢.

في هذه الآيات الكريمة، يمكنك أن تلاحظ جملةً من الاستعارات مثل (اشرح لي صدري) و (احلل عقدة من لساني) و (اشدد به أزري). هذه الاستعارات الثلاث جاءت على لسان موسى عليه السلام، وكما كرّرنا في صفحات سابقة أن النصّ القرآني الكريم عندما ينتقل على لسان البطل كلاماً، فهذا لا يعني النقل الحرفي له بقدر ما يعني النقل بالمعنى، وحتى النقل الحرفي فإنه بمثابة (إلهام) من الله تعالى على لسان عبده، وفي

الحاليتين نكون أمام استعارات ممتعة هي كلام الله تعالى أو إلهاماته للآخرين. الاستعارة الأولى تقول (ربّ اشرح لي صدري). والشرح هو التوسّع للشيء، بمعنى أنّ النصّ أعار صفة ماديّة هي (سعة المكان) لصفة نفسية هي سعة الصدر، حيث إنّ الصدر، من حيث كونه ظاهرة عضويّة، لا سعة فيه، بل المقصود من ذلك هو سعة النفس كما هو واضح.

ولسنا بحاجة إلى تحليل هذه الاستعارة التي سبق أنّ حدّثناك عن نظائرها عند معالجتنا للآية ﴿يَجْعَلْ صَدْرَهُ ضَيِّقاً حَرَجاً كَأَنَّمَا يَصَّعَّدُ إِلَى السَّمَاءِ﴾^١، لذلك، نتقدّم إلى الاستعارة الثانية القائلة (واحلل عقدة من لساني).

العقدة - كما هو واضح لديك - هي مجموعة مشتبكة من الأشياء الماديّة كالخيوط ونحوها يتعدّر تفكيكها وفصل أحدها عن الآخر.

وقد خلع النصّ هذه السمة المادية على سمةٍ لسانية تتّصل بالنطق. وتقول النصوص المفسّرة: إنّ موسى عليه السلام كانت في لسانه تمتمة لا يستطيع من خلالها أن يفصح عن الحروف بنحوها المطلوب، وذلك بسبب الجمرة التي تلقّفها في فمه عندما أخذ بلحية فرعون في طفولته، فيما همّ فرعون بقتله لولا أنّ زوجته منعتة من ذلك، واستدلّت عليه بوضعه الجمرة بدلاً من الدرّة في لسانه، حيث احترق لسانه من ذلك وسبّب له العقدة المشار إليها.

والمهمّ هو أنّ استعارة العقدة للتمتمة اللسانية تظلّ من الإحكام الفنيّ بمكان ملحوظ إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ العقدة التي يتعدّر تفكيكها تنسحب على التتمة التي يتعدّر من خلالها إخراج الحروف وفرزها بالنحو المطلوب.

ونتجّه إلى الاستعارة الثالثة (واشدّد به أزري) فنجدها متجانسة مع الاستعارتين السابقتين من حيث كونها، جميعاً تصبّ في هدف واحد، أو دلالة واحدة، هي طلب موسى من الله تعالى أن يمدّه بالعين في مواجهته لطاغية عصره. الاستعارة المذكورة تطالب بأن يكون هارون مؤازراً لموسى في مهمّته الاجتماعية، حيث خلع طابع (الشّدّ)

على (الظهر)، خلعه على قضية اجتماعية ونفسية. فالأزر هو الظهر في قوله تعالى (اشدد به أزري)، فتكون الاستعارة حينئذ بمثابة العبارة القائلة (اشدد به ظهري). ولذلك، فإنّ التساؤل يثار عن السرّ الفني لانتخاب عبارة (أزري) بدلاً عن ظهري.

في تصورنا أنّ هناك جملةً من الأسرار الفنية الممتعة في انتخاب هذه العبارة، من ذلك مثلاً ما يتصل بعملية التجانس بين (الوزر) حيث طلب موسى بأن يجعل له الله تعالى أخاه هارون وزيراً يعينه في أمره، فالوزير والازر يتجانسان صوتاً من جانب، ويتجانسان دلالة من جانب آخر، التجانس الصوتي أو الإيقاعي يتمثل في الحروف الثلاثة: الزاي والراء والياء، بصفتها عنصراً مشتركاً في العبارتين. وأما التجانس الدلالي فيتمثل في كون (الوزر) يجيء بمعنى (المؤازرة)، أي المعاونة. والأزر، كذلك، فالمؤازرة التي تعني المعاونة إنّما جاءت من الأزر الذي هو بمعنى الظهر، أي كون الشخص ظهراً لأخيه، فيكون الظهر حينئذٍ (رمزاً) للمساعدة، وبهذا تتجانس الدلالتان (الوزير) و(الأزر) فضلاً عن تجانس الإيقاعين (حروف الزاي والراء والياء).

بقي أن نشير إلى أنّ الرمز (الظهر) أو (الأزر) بصفة قد استعير بالنسبة إلى المعاونة، هذا الرمز لا يحتاج إلى توضيح وتفصيل لدلالاته، نظراً لوضوحه في الأذهان، فالظهر هو العضو الذي يضطلع بحمل الأشياء الثقيلة بالقياس إلى غيره من أعضاء الجسم، كما أنّ قوّة الظهر وضعفه تظلّ مرتبطة بضخامة الحمل وضاآلته.

ولذلك تجد أنّ الاستعارة الذاهبة إلى طلب موسى بأن يشدّ ظهره بأخيه، إنّما ترمز إلى تقوية الظهر مادام العبء العبادي الذي اضطلع به موسى، في مواجهته لفرعون، يتّسم بكونه ضخماً وخطيراً ممّا يتناسب معه أن تكون قوّة الظهر متّسمة أيضاً بالخطورة والضخامة.

إذن، أمكنك أن تتبيّن بجلاء مدى أهّية هذه الاستعارة و تجانسها من جانب مع طبيعة المهمة العبادية لموسى في مواجهته لفرعون و تجانسها من جانب آخر مع الاستعارات السابقة التي حدّثناك عنها.

قال تعالى: ﴿وَلَا تَمُدَّنَّ عَيْنَيْكَ إِلَىٰ مَا مَتَّعْنَا بِهِ أَزْوَاجًا مِنْهُمْ زَهْرَةَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا لِنَفْتِنَهُمْ فِيهِ وَرِزْقُ رَبِّكَ خَيْرٌ وَأَبْقَىٰ﴾^١.

في هذه الآية الكريمة، جملة من الاستعارات الممتعة مثل (مدّ العينين) (زهرة الحياة) (رزق الله تعالى). إلا أن المهم هو ورودها في سياق خاص، نلفت نظرك إليه أولاً. الآية تقول بما معناها: لا تلتفت إلى ما يستمتع به الكفار من النعيم الدنيوي، فهو تجربة مريرة لهم، وأن ما عند الله تعالى لهو خير ممّا عندهم وأبقى. هذه الدلالة قد استخدم لها النصّ القرآني جملةً من الاستعارات التي أشرنا إليها.

الاستعارة الأولى تقول «ولا تمدّن عينيك إلى ما متّعنا به أزواجاً منهم». ولو تأملت هذه الاستعارة بدقّة، لاحظت أنّ قوله تعالى «ولا تمدّن عينيك» تحفل بدلالات عميقة بالرغم من كونها صورةً مألوفاً ذات بساطة ووضوح. إنّ (مدّ العين) يعني النظر إلى الأشخاص الدنيويين الذين غمرهم النعيم.

وقد كان من الممكن أن يقول النصّ مثلاً «لا تنظر إلى ما متّعنا به... إلخ»، ولكنّه قال «لا تمدّن عينيك»، حيث إنّ النظر مجرد النظر إلى النعيم لدى الآخرين لا يحمل إلا دلالة عادية هي ملاحظة النعيم لدى الآخرين، وهو نظر لا يستتبع حسرة أو تطلعاً أو تفكيراً بالشيء، بعكس ما لو قيل (لا تمدّن عينيك)، لأنّ (المدّ) يعني تركيز النظر وإطالته، ويعني إيجاد حلقةٍ موصلة بين طرفين طرف الناظر وطرف المنظور إليه، ممّا يحمل دلالة خاصّة هي أنّ الناظر سيقترب نظره إلى الآخرين بالحسد أو بالتطلع أو بالتمنّي أو بالحسد على ما يجده عند غيره.

وفي ضوء هذه الحقيقة، يمكنك أن تتبين النكتة الفنّية لهذه الاستعارة التي يمكن أن يستخلص المتلقّي منها ما يلي: على المؤمنين ألاّ يُعنوا بالنعيم الدنيوي الذي يستمتع به المنحرفون عن مبادئ الله تعالى، حيث إنّ مثل هذا النعيم سيكون وبالاً عليهم، فضلاً عن كونه نعيماً زائلاً لا بقاء له.

لكن النصّ القرآني لم يقف عند هذه الاستعارة، بل أردفها باستعارة أخرى هي قوله تعالى (زهرة الحياة الدنيا)، أي أنّه اتجه إلى هذا النعيم الذي طالب بالآيَلتفت إليه، فصاغه صورة فنيّة هي الاستعارة المشار إليها، بمعنى أنّه جعل نعيم الدنيا شيئاً مستعاراً يتناسب مع حقيقة الدنيا الزائلة، فقد استعار للنعيم الدنيوي صفة (زهرة الحياة الدنيا).

ولا نحسبك غافلاً عن هذه الاستعارة الممتعة ذات الدهشة والطرافة والعمق، حيث إنّ (الزهرة) تميّز بخصائص متنوعة تتناسب مع طبيعة الحياة الدنيا، فالزهرة ذات مرأى جميل، والزهرة ذات رائحة منعشة، وهذا ما يتّصل بخصائصها الجمالية. أمّا ما يتّصل بخصائصها الحيوية، فإنّها لتذبل سريعاً وتلاشي بعد ذلك فيما لا يبقى لها أي أثر.

وأظنّك تدرك بسهولة كيف أنّ هذه الخصائص الجمالية والحيوية تنطبق تماماً على خصائص النعيم الدنيوي، فالمال والأولاد والعقار والنساء.. الخ، تشكّل نعيماً يحمل نفس خصائص الزهرة، إنّها تقترن بمرأى يُسرُّ النفس، ولكنّه يتلاشى مع تلاشي العمر. وإذا كان الأمر كذلك فما قيمة مثل هذا النعيم الزائل؟ وكما قلنا، فإنّ الأكثر دهشةً فنيّةً هو: بأنّ الدنيا ذاتها هي شيء مستعار لا حقيقة أبدية له، ثمّ صاغ النصّ هذا الشيء المستعار صاغه «صورة مستعارة» أيضاً، فجاءت الاستعارة متجانسة مع استعارة الحياة ذاتها. وهذا هو قَمّة الفنّ العظيم.

نتّجه إلى الاستعارة الثالثة (ورزق ربّك خيرٌ وأبقى)، فما ذا نجد؟

إنّ الرزق - كما هو واضح - ينصرف بذهنك إلى المال أو الطعام أو المتاع ونحوه من السلع أو الخدمات التي توفّر للشخص إشباعاً حيوياً ونفسياً. بيد أنّ النصّ قد نقله من دلّالته اللغوية إلى دلالةٍ أشمل منها، فهو - أي الرزق - من الممكن أن نستخلص منه دلّالته اللغوية بحيث نستكشف منه بأنّ الرزق الذي يوفّره الله تعالى للمؤمنين إنّما هو رزق الآخرة، فهو خير للمؤمن وأبقى له إذا قيس بالرزق الدنيوي، فالجنة وما فيها من النعيم هو خيرٌ من نعيم الدنيا، كما أنّه باقٍ لا زوال له.

هذا الاستخلاص هو أحد الإيحاءات التي يرشح بها النصّ، إلّا أنّ هذا المصطلح (الرزق) يرشح بإيحاءات أخرى، ممّا يكسبه سمة الفنّ العظيم، إنّهُ استعارة أو رمز من

الممكن أن نستخلص منه إحياءات أو دلالات أخرى. منها: أن الرزق هو الإيمان حيث يفتقده الدنيويون، فالمنحرفون لا يملكون إلا رزقاً دنيوياً هو هذا المتاع العابر.

أما المؤمنون - وقد رزقهم الله تعالى الإيمان - فإنهم يملكون رزقاً هو خير لهم من رزق الدنيا وأبقى لهم (و رزق ربك خير وأبقى). إنه الإيمان و ما يستتبعه من الجزاء الأخروي الذي يحقق للمؤمن إشباعاً أبدياً، خالداً، لا زوال له.

إذن: الاستعارة أو الرمز المذكور، قد جُمِلَ خصائص فنية قد اعتمدت الإحياءات المتنوعة التي تخلع على النصّ مزيداً من الجمالية، كما هو واضح.

بقي أن نشير - ونحن نتحدث عن هذه الصور الاستعارية - إلى الرابط الفني بينها وبين ما تقدّمها ولحقها من الدلالات المرتبطة بها. فالملاحظ أن هذه الآية التي تحدّثت عن زهرة الحياة الدنيا و صلة ذلك بما يقابلها من رزق الله تعالى، و كونه خيراً وأبقى، قد تقدّمها ولحقها تأكيد على الصبر، الصبر على سلوك المنحرفين من جانب، و الصبر على التسبيح و الصلاة من جانب آخر، و ارتباط ذلك بمفهوم (الرزق) الذي طرحته الآية التي حدّثناك عنها.

لقد سبقت الآية المذكورة، آية تقول ﴿فاصبر على ما يقولون و سبّح بحمد ربك قبل طلوع الشمس و قبل غروبها و من آناء الليل فسبّح و أطراف النهار لعلك ترضى﴾^١. و أما الآية التي تلتها فهي:

قوله تعالى: ﴿و أمر أهلك بالصلاة و اصطربر عليها لا نسألك رزقاً نحن نرزقك و العاقبة للمتقوى﴾^٢.

فأنت تلاحظ أن النصّ قد طرح مفهوم الصبر في هاتين الآيتين، و طرح مفهوم الرزق في الآية الأخيرة منهما، فماذا يعني مثل هذا الطرح، من الزاوية الفنية؟
إنّ الرابط الفني بين آية «لا تمدن عينيك إلى ما متّعنا به أزواجاً منهم زهرة الحياة

١- طه / ١٣٠.

٢- طه / ١٣٢.

الدنيا لنفتنهم فيه ورزق ربك خير وأبقى»، وبين الآية التي تقدّمتها والآية التي لحقتها، هذا الرابط الفنّي بين هذه الآيات الثلاث يتمثّل في جملة خطوط تظلّ على صلة وثيقة برزق الله تعالى من جانب و بسلوك المنحرفين من جانب آخر. فالرزق الذي أشرنا إلى أنّه يشمل المعنى اللغوي له و المعنى الاستعاري، نجد أنّ معنييه المتقدّمين قد انعكسا على الآيتين اللتين سبقت إحداهما آية الرزق ولحقتهما أخراهما.

الآية الأخيرة تقول (لا نسألك رزقا نحن نرزقك)، وتقول أيضاً (وأمر أهلك بالصلاة واصطبر عليها). هذا يعني أنّ الرزق - في معناه اللغوي - قد انعكس هنا بمثابة صدّي لرزق الله الذي هو خير وأبقى. وحينئذٍ نكون أمام جملةٍ أو أنواع من الرزق الذي طرحه النصّ، الرزق بمعناه الدنيوي الذي يؤخره الله تعالى للمؤمنين، و الرزق بمعناه الأخروي الذي يوفره تعالى في اليوم الآخر، و الرزق العبادي الذي يعني الإيمان بالله تعالى.

يدلّنا على ذلك، ما نلاحظه من التأكيد على التسبيح و الصلاة و التأكيد على الصبر، فالصلاة قد أمرنا النصّ بممارستها و الصبر عليها، و ربطها يقضيه الرزق الدنيوي، حيث أمرنا ألاّ نعني به كثيراً مقابل الصلاة كما أمرنا بالتسبيح قبل طلوع الشمس و قبل غروبها، و آناء الليل و أطراف النهار، أي الأوقات جميعاً.

و إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ بعض النصوص المفسّرة تشير إلى أنّ المقصود من التسبيح هنا هو الصلوات الخمس، حينئذٍ نتبيّن بوضوح كيف أنّ النصّ قد أكّد مفهوم الصلاة، و من ثمّ فإنّ الرزق بمعناه العبادي سوف ينعكس هنا أيضاً، بصفة أنّ النصّ عند ما أشار إلى أنّ رزق الله تعالى خير و أبقى، إنّما عني بذلك في إحدى الدالّتين، الإيمان الذي تعد الصلاة من أبرز مصاديقه، بخاصّة أنّه طرح قضيّة الرزق مرّتين، مرّة بمعناه الرمزي الذي يشمل الرزق المادّي و المعنوي، و مرّة بمعناه المادّي.

و أمّا طرح النصّ لقضيّة (الصبر) و علاقتها بالرزق فتتضح تماماً عندما نضع في الاعتبار أنّ ما متّع الله تعالى به أولئك المنحرفين من نعيم الدنيا لا قيمة له مقابل ما منحه الله تعالى للمؤمنين، لذلك أمر النصّ بالصبر على الصلاة و قلل أهميّة الرزق و جعلها على الله تعالى.

و هذا يعني أنَّ الرزق - في معناه الدنيوي - قد تكفَّل به الله تعالى بالنسبة إلى المؤمنين، وأنَّ المهم هو الرزق الأخروي لهم. وأمَّا المنحرفون، فلا قيمة لما تمتَّعوا به من الرزق الدنيوي العابر.

إذن : أمكننا أن نتبيّن مدى التجانس العضوي بين هذه المفهومات المرتبطة بالرزق والصبر والصلاة، وعلاقتها بالاستعارات التي تقدّم الحديث عنها.

سورة الأنبياء

قال تعالى: ﴿مَا يَأْتِيهِمْ مِنْ ذِكْرٍ مِنْ رَبِّهِمْ مُحَدَّثٍ إِلَّا اسْتَمَعُوهُ وَهُمْ يَلْعَبُونَ * لَاهِيَةً قُلُوبِهِمْ وَاسْرَوَالَهُمْ النُّجُومَ الَّذِينَ ظَلَمُوا هَٰذَا إِلَّا بَشَرٌ مِثْلُكُمْ أَفَتَأْتُونَ السَّحَرَةَ وَأَنْتُمْ تُبْصِرُونَ﴾^١.

في هذا النصّ تلحظ استعارتين هما (اللعب) و (اللهو) في قوله تعالى (وهم يلعبون لاهية قلوبهم). إنّ (اللعب) و (اللهو) في قوله تعالى «وهم يلعبون لاهية قلوبهم»، إنّ اللعب هنا، يكتسب دلالةً ممتعة حين تضع في ذهنك السياق الذي وردت فيه هذه الاستعارة، فالنصّ يتحدث عن المنحرفين الذين أعرضوا عن التفكير بقيام الساعة و محاسبتهم. يقول النصّ «اقترّب للناس حسابهم وهم في غفلة معرضون ما يأتيهم من ذكر من ربهم محدثٍ إلا استمعوه وهم يلعبون لاهية قلوبهم».

فالحديث - كما ترى - هو عن اقتراب يوم القيامة، و اقتراب المحاسبة لأعمال الناس، و لكنّهم (في غفلة معرضون)، إنّهم غافلون عنها، و معرضون عن التفكير بها، إنّهم عندما يأتيهم حديث القرآن يستمعون إليه، و لكنّهم لا يتّعظون به. إنّهم و هم يستمعون إلى حديث القرآن يلعبون، إنّهم يلهون قلوبهم بغير ذلك.

إذن: اللعب و لهو القلب هما الاستعارتان اللتان صاغهما النصّ في رسمه للشخصيات الغافلة و المعرضة عن حديث القرآن، و المهم هو أولاً أنّ هذا اللعب و اللهو

جاء في سياق التذكير بقيام الساعة، بل باقترابها، لذلك ينبغي أن تتأمل أهمية هاتين الاستعارتين (اللعب و اللهو) من خلال كونهما قد ارتبطتا بمحرك أو بمثير أو بمنبه غير عاديٍّ، إنه المنبه الذي يقول (اقترب للناس حسابهم).

فلو كان النصّ يتحدث عن إغراض الناس و غفلتهم بصورة عادية، لكان الأمر عادياً، ولكنه عندما يذكرهم بأن الساعة قريبة، حينئذٍ فإن الأمر يكتسب خطورة خاصة. وحتى لو ذكرهم بمجرد قيام الساعة دون أن يحدد ذلك بكونها (قريبة) لهان الأمر، ولكنك تلاحظ بأن النصّ أكد اقترابها بقوله تعالى ﴿اقترب للناس حسابهم﴾^١.

أيضاً لو اكتفى النصّ القرآني بقوله تعالى إنَّ الساعة قد اقتربت لهان الأمر، ولكنه قال «اقترب للناس حسابهم»، فالتذكير بالحساب، بالمحاكمة، بالمصائر الأبدية التي ينتهون إليها، يحمل أهمية خاصة، لأنه ببساطة يذكر الآخرين بأنهم أمام عملية محاسبة.

ليس هنا فحسب، بل أن النصّ ذكر بأن هؤلاء الغافلين المعرضين قد (استمعوا) إلى القرآن، أي أنهم في حالة وعي بما ينبغي أن يمارسوه من الطاعة، ولكنهم - مع ذلك - يلعبون، ويلهون قلوبهم بأشياء أخرى غير القرآن، غير الإسلام غير قيام الساعة، غير المحاسبة... إلخ.

إذن: كم تبدو لنا هاتان الاستعارتان (اللعب و اللهو) من الأهمية بمكان، حينما نجدهما قد جاءتا في السياق الذي حدّثناك عنه؟
والآن: لنعرض إلى دلالاتهما.

الاستعارة الأولى قد خلعت على مفهوم الإغراض و الغفلة، طابع (اللعب).

إن (اللعب) في حدّ ذاته يتنافى مع جدية الحياة بالنسبة إلى الراشدين، حتّى بمغزل عن التفكير العبادي، فالطفل - في سنواته السبع الأولى - يُسمح له باللعب، لأنّ طبيعة مرحلته النمائية لا تسمح له بالجدية، ولذلك يتّجه إلى اللعب. ولكنه، حتّى في مرحلته الطفولية الثانية، أي السنوات السبع التي تليها، مرشّح للتعامل الجدّي مع الحياة. وأمّا ما بعدها - أي المرحلة الراشدة - فتتمحض للحياة الجدّية تماماً.

هذا التحديد لمراحل العمر وعلاقتها باللعب والجديّة لا ينحصر في التوصيات الإسلامية فحسب، بل إنّ الاتجاهات التي تعنى بعلم نفس الطفل أو علم النفس العام تؤكد بدورها ما ذكرناه من الحقائق. وإذا كان الأمر كذلك، فإنّ (اللعب) في المرحلة الراهدة يُعدّ مؤشراً على تخلف الشخصية وفشلها في مواجهة الحياة.

والآن حين ننقل هذه الحقائق من صعيدها الواقعي إلى صعيد الفنّ، أي إلى صعيد الاستعارتين اللتين نتحدّث عنهما (اللعب و اللهو)، حين نقلها إلى صعيد الفنّ نجد أنّ اللعب يشكّل - عبر هذه الاستعارة - سلوكاً متخلفاً وفاشلاً بالنسبة إلى الشخصية الغافلة عن ذكر الله، المعرضة عن التفكير باليوم الآخر، وهل ثمة تخلف عن إدراك الحقائق أكثر من الإعراض عن مبادئ الله تعالى، مع أنّ الناس يستمعون إلى القرآن (ما يأتيهم من ذكر من ربهم محدث الا استمعوه)، ومع أنّهم يستمعون، ومع أنّهم ذكّروا باقتراب حسابهم، مع ذلك كلّ (يلعبون).

إذن: جاء (اللعب) هنا استعارة بالغة الامتاع، من حيث كونها ترمز إلى عدم جدية الإنسان، ترمز إلى ممارسة (اللعب) المعبر عن ارتداد الإنسان إلى طفولته الأولى، طفولته التي لا تقترن بالوعي. هذا عن الاستعارة المرتبطة باللعب.

وأما الحديث عن السمات الفنية للاستعارة الأخرى (لاهيّة قلوبهم)؟
فنتحدث عنه بهذا النحو:

إنّ (اللهو) غير (اللعب) بطبيعة الحال، فالقرآن - وهو يعنى بالدقة اللغوية المعجزة - حينما يستخدم (اللهو) و يقرنه مع غيره إنّما يهب هذه العبارة دلالة خاصّة تفترق عن الدلالة التي تتضمنها عبارة (اللعب).

إنّ اللهو يعني: كلّ ما يشغل الإنسان عن الممارسة الجديّة في التعامل، إنّهُ أشمل من اللعب، بمعنى أنّ اللعب جزء من اللهو، الجزء الواضح تماماً.

وأما اللهو فله مفردات متنوعة، فالغناء مثلاً لهو، والقمار لهو، كذلك أيّة ممارسة غير جدية تظلّ مندرجة ضمن (اللهو). وإذا كانت أمثلة هذه الممارسات تقترن بما هو (محرم) في التشريع الإسلامي أو تقترن بما هو سمة في اضطراب الشخصية، في لغة علم النفس

المَرَضِيّ، فإنّ سواها من الممارسات المندرجة ضمن اللهو من الممكن ألا تقترن بما هو محرّم أو سمة خطيرة في اضطراب الشخصية كجمع المال مثلاً، إلّا أنّه، أي جمع المال أو العناية بمتاع الدنيا، يظلّ مندرجاً ضمن (اللهو) أيضاً لماذا؟ لأنّه ممارسة تشغل الإنسان عن النظر بجديّة إلى الحياة.

الغناء مثلاً يقيّس القلب، ويجعله متخثّلاً لا يعنى بالهموم الإنسانية، فهو لهوٌ يقترن بغيوبة الحسّ الإنساني، القمار مثلاً يتسبّب في بروز النزعة العدوانية لدى الإنسان حيث تنصبّ اهتمامات الشخص المقامر على كسب الربح لذاته، لنفسه و هو ما يستتلي نزوعاً عدوانياً نحو الغير لا بتزاحم ما لديه، إنّ اللهو يقترن بغيوبة الحسّ الإنساني أيضاً.

جمع المال أيضاً كذلك العناية بزينة الحياة الدنيا، كلّها تُعدّ من اللهو لماذا؟ لأنّها أيضاً حومان على الذات ومحاولة إشباعها دون الالتفات إلى الآخرين. وهذا ما يقترن بغيوبة الحسّ الإنساني أيضاً.

إذن: كلّ أشكال اللهو تتسبّب في غيبة الحسّ الإنساني، وإذا كان الأمر كذلك، فهذا يعني، فضلاً عن كونه أي اللهو يظل بمنأى عن كلّ ما هو انساني، إنّما هو ممارسة غير جدية مع الحياة التي تتطلب تعاوناً بين الأفراد والجماعات الإنسانية.

والآن لننقل هذه الحقائق إلى لغة الاستعارة التي تقول (لاهيّة قلوبهم)، فماذا نجد؟ نلفت نظرك أولاً إلى أنّ النصّ لم يقل بأنّهم (لاهون) كما قال عن صفة اللعب بأنّهم (يلعبون). أي لم يخلع صفة اللهو على السلوك الخارجي للشخصية، بل خلّعها على (القلب) فقال (لاهيّة قلوبهم). إنّّه لم يخلع صفة (اللعب) على (القلب) ولكنّه خلّع صفة (اللهو) على القلب، فما هو السرّ الفني في ذلك؟

في تصوّرنا أو تذوّقنا الفنيّ الصرف، أنّ (اللاعب) و هو مشغول باللعب، حينئذٍ فإنّ (قلبه) لمنصرف عن التفكير بغير اللعب.

بكلمة جديدة: إنّ النصّ القرآني الكريم حينما قرن اللعب باللهو إنّما صنع ذلك، فلأنّ العلاقة السببية بين اللعب و لهو القلب، تظلّ من الواضح بمكان. كالراقص و القافز أو العايت بهذه الأداة أو تلك يصبّ اهتمامه على العمليات المرتبطة بلعبه، و حينئذٍ فإنّ قلبه

لينصرف عما سوى اللعب و يتركز اهتمامه في اللعب. كذلك المنحرفون عن مبادئ الله تعالى، إنهم مشغولون باللعب، ولذلك قال النص عنهم «ما يأتيهم من ذكرٍ من ربهم محدث إلا استمعوه وهم يلعبون»، وبما أنهم مشغولون باللعب، فإن قلوبهم حينئذٍ منصرفة عن غيره. إنها تتلهى باللعب، وإذا كان اللهو بالغناء أو القمار أو جمع المال أو زينة الحياة الدنيا، تشكّل ممارسة تصرف قلوبهم عن سوى ذلك، فالأمر نفسه بالنسبة إلى المنحرفين عن مبادئ الله تعالى، إن اللعب يصرف قلوبهم عن الاهتمام بشيء غير اللعب، إن قلوبهم لاهية بممارسة اللعب.

إذن : أمكنك أن تتبين السرّ الفني وراء هاتين الاستعارتين اللتين خلعتا طابع اللعب و لهو القلب على سلوك المنحرفين عن مبادئ الله تعالى، حيث لحظت علاقة أحدهما بالآخر، و حيث لحظت علاقة ذلك بالمفاهيم التي طرحها النص عن اقتراب قيام الساعة و حساب الناس، و علاقة ذلك بإعراضهم و غفلتهم، ثمّ علاقة هذا الإعراض و هذه الغفلة بمفهومي (اللعب) و (اللهو) و صياغة ذلك في صورٍ استعارية ممتعة .

قال تعالى : ﴿وَكَمْ قَصَمْنَا مِنْ قَرْيَةٍ كَانَتْ ظَالِمَةً وَأَنْشَأْنَا بَعْدَهَا قَوْمًا آخَرِينَ * فَلَمَّا أَحْسَوْا بِأَسْنَا إِذَا هُمْ يَرْكُضُونَ * لَا تَرْكُضُوا وَارْجِعُوا إِلَى مَا أُتْرِفْتُمْ فِيهِ وَمَسَاكِنَكُمْ لَعَلَّكُمْ تُسْأَلُونَ * قَالُوا يَا وَيْلَنَا إِنَّا كُنَّا ظَالِمِينَ * فَمَا زَالَتْ تِلْكَ دَعْوَاهُمْ حَتَّى جَعَلْنَاهُمْ حَصِيدًا خَامِدِينَ * وَما خَلَقْنَا السَّمَاءَ وَ الْأَرْضَ وَ مَا بَيْنَهُمَا لَاعِبِينَ * لو أَرَدْنَا أَنْ نَتَّخِذَ لَهْوًا لَاتَّخِذْنَاهُ مِنْ لَدُنَّا إِنَّ كُنَّا فَاعِلِينَ * بل نَقْذِفُ بِالْحَقِّ عَلَى الْبَاطِلِ فَيَدْمَغُهُ فَإِذَا هُوَ زَاهِقٌ وَ لَكُمْ الْوَيْلُ مِمَّا تَصِفُونَ﴾^١

إنّ هذا النصّ - وقد تضمّن عدّة آياتٍ كما هو ملاحظ - ينطوي على عددٍ من الاستعارات الممتعة التي تحوم على موضوع محدّد هو إيادة إحدى المجتمعات، و لكنك

تلاحظ أيضاً أنَّ النصَّ يتضمَّن عدداً من الآيات التي تحوم على موضوع آخر هو ظهور الحقِّ و زهوق الباطل، حيث يرتبط عضوياً بالموضوع السابق الذي يحوم على أحد تجسّدات الحقِّ و ذهاب الباطل، أي: إعلاء كلمة الله تعالى و هلاك المنحرفين.

إنَّ ما نعتزم لفت نظرك إليه ليس هو ملاحظة العنصر الصوري، المتمثل في عددٍ من الاستعارات فحسب، بل ملاحظة الرابط العضوي بين هذه الاستعارات و بين ما تقدّم وتأخّر عنها من العنصر الصوري أيضاً، حتّى يتبيّن لك مدى الإحكام الفنّي في صياغة الصور.

و لعلّك تتذكّر (في موقع سابق) عندما حدّثناك عن مستهلّ هذه السورة (سورة الأنبياء)، أنَّ آياتها الأولى حفلت بجملةٍ من الاستعارات التي كان أبرزها متمثلاً في الاستعارتين اللتين تشيران إلى ظاهرتي (اللعب) و (اللهو) فيما يتّسم بها سلوك المنحرفين. و ها هو النصّ القرآني الكريم، يواجهك بنفس هاتين الاستعارتين في ختام المقطع الصوري الذي نتحدث عنه الآن.

هناك في مستهلّ السورة قال النصّ: (ما يأتيهم من ذكر من ربّهم محدثٍ إلّا استمعوه وهم يلعبون لاهية قلوبهم.)، و ها هو في المقطع الحالي يواجهنا النصّ بقوله تعالى: (و ما خلقنا السماء و الأرض و ما بينهما لالعين لو أردنا أن نتخذ لهواً لاتخذناه...).

إنّك لو دققت النظر هنا لوجدت أنَّ استعارتي اللعب و اللهو تتكرّران، و لكن في سياق مختلفٍ بطبيعة الحال، إلّا أنّه سياق مشحون بامتاع الفن، سياق التضاّد و التقابل بين الأشياء، بين ما هو إثبات و بين ما هو نفي. فهناك - في مستهلّ السورة - (أثبت) سِمتي اللعب و اللهو لدى المنحرفين. و هنا - في المقطع الحالي - نفى السمتين المتقدمتين، نفاهما عن ظاهرة خلق السماوات و الأرض، ليشير إلى جدّيّة الخلق و ما ينطوي عليه من المهمّة العبادية التي أوكلت إلى الإنسان.

المهمّ أنَّ هذا الربط بين الاستعارتين، سيّضح بجلاء أكثر عندما نتابع الآن الحديث عن الاستعارات الجديدة التي حفل بها هذا المقطع القرآني الكريم.

أولّ ما نواجهه من الاستعارات هي الاستعارة القائلة (وكم قصمنا من قرية)، و من

الواضح أنَّ المقصود من هذه الاستعارة هو هلاك المنحرفين. إلّا أنَّ النصَّ عبّر عن المنحرفين من خلال المدينة التي يسكنونها، وعبّر العنصر الاستعاري - الذي نلفت نظرك إليه - عن هلاك أهلها بعبارة (قصمنا).

إنَّ (القصم) هو الكسر لشيء ماديّ مثل كسر العظم مثلاً أو الخشب ونحو ذلك. ولعلّك تلاحظ في مواقع قرآنية أخرى، أنَّ النصَّ عبّر عن هلاك المنحرفين بعباراتٍ حقيقية هي عبارة الهلاك مثل (وكم أهلكنا). ولكنّه هنا استخدم عبارة صورةً هي (قصمنا)، وحينئذٍ لا بدّ أن ينطوي مثل هذا الاختلاف في العبارات على سرٍّ فنيّ، مادّنا نعلم جميعاً أنَّ القرآن الكريم دقيق في استخدام العبارة بنحو إعجازي خلافاً لما نلاحظه في تعبيراتنا البشرية.

ترى ما هو هذا السرّ الفنيّ في استخدام النصّ لعبارة (قصمنا)؟ ومن ثمّ ما هي الدلالات الفنيّة لمثل هذه الاستعارة الممتعة؟ في احتمالنا الفنيّ الصرف، أنَّ استعارة (القصم) للقرية الظالمة يظلّ مرتبطاً بالاستعارتين اللتين استهلّت السورة بهما، حيث قلنا: إنَّ هناك ترابطاً عضوياً بين العنصر الصوري في هذا المقطع وبين المقطع الاستهلالي.

إنّ ظاهرتي (اللعب) و (اللهو) اللتين ركّز عليهما النصّ بالنسبة إلى سلوك المنحرفين تجسّدان القمّة من السلوك العاثر الذي لا يضع أيّ اعتبارٍ لجديّة الحياة، إنّهما تجسّدان القمّة بين السلوك الباحث عن الإشباع والمتعة والتسلية، وحينئذٍ فإنّ الجزء المترتب على مثل هذا السلوك اللاعب و اللهوي لا بدّ أن يتناسب مع السلوك المذكور، فالقصم أو الكسر للشيء هو تعطيله عن العمل أو الفائدة، فعندما تكسر صنماً أو خشبة لهوٍ أو إناء أو جهازاً للإذاعة أو التلفزة مثلاً، حينئذٍ ستعطّل عن العمل.

كذلك، حينما تخلع هذه الصفة الماديّة للشيء على صفة بشرية هي الإمتاع واللهو، حينئذٍ فإنّك تعطّل هذا اللعب واللهو من الاستمرارية.

طبيعياً، كان يمكن أن يُعبّر عن ذلك بعباراتٍ أشدّ تعطيلاً للشيء كما لو افترضنا أنَّ جهازاً من الأجهزة قد تحوّل إلى هباءٍ منثور بدلاً من انكساره، وهذا كما لو قال «وكم أهلكنا»، إلّا أنَّ النكتة هنا في الأجهزة أنَّ تعطيلها - وليس إبادتها - هو المناسب لطبيعة

الجهاز، وكذلك اللعب و اللهو، فالمناسب لهما هو : التوقّف عن استمراريتهما من خلال تعطيل أجهزتهما، وهذا ما يتمثل في عملية الكسر أو القصم، بحيث يبقى أثرهما المكسور أو المعطلّ أمام البصر، فتزيد من الألم النفسي لدى صاحبه عبر مشاهدته للأجهزة المعطّلة.

وهذا فيما يتّصل بالاستعارة الأولى.

وأما الاستعارة الأخرى، وهي (الركض)، فتحدث، عنها بهذا النحو، إنّك لتلاحظ، بأنّ النصّ القرآني الكريم استخدم عبارة (الركض) بدلاً من عبارات (العدو) و (الفرار) أو (الهروب) مثلاً. إنّ (العدو) حينما يتمّ بسرعة فائقة فإنّه ليختلف عمّا لو تمّ بسرعة عادية مثلاً، و الركض عادةً يستخدم في مجالات عادية من جانب وفي مجالات تتّصل باللعب و اللهو من جانب آخر. لذلك، فإنّ الاحتمال الفنّي في استخدام (الركض) بدلاً من غيره، إنّما يُنظر إلى جانبه اللهوي.

ولعلّك تجد في مواضع قرآنية أخرى، أنّ العدو أو الركض لا يستخدمان في سياق الخوف من الهلاك، بل يستخدم غيرهما من عبارات (الفرار) و (الهروب)، حتّى أنّ كلمات الفرار و الهروب قد استخدمت «مجازياً» مثل ﴿قل إنّ الموت الذي تفرّون منه﴾^١ و مثل ﴿لو اطلّعت عليهم لوّيت منهم فراراً﴾^٢، وهذا التعبير المجازي أو الصوري للفرار من الموت أو الهيئة الجسمية للشخص يعكس التعبير الحقيقي للهروب أو الفرار من الشيء، كالهروب من ساحة المعركة مثلاً.

لذلك، فإنّ النصّ القرآني الكريم حينما يستخدم عبارة (الركض) بدلاً من الفرار أو الهروب، مع أنّه في سياق التعبير عن حقائق واقعية، هي الهروب من الموت المتمثّل في الريح أو الصيحة أو السيف، في حالة انسياقنا مع بعض النصوص المفسّرة إلى أنّ هذه القرية قد تسلّط عليها جيش من الخارج، وعمل منهم السيف حتّى انهزموا من المدينة. وأياً كان الأمر، فإنّ ما نعتزم لفت نظرك إليه أنّ النصّ قد استخدم عبارة (الركض) في

سياق يتطلب عادةً عبارات أخرى كالهرب و الفرار و الانهزام... إلخ. و لكن النص قد استخدم (الركض) هنا، في سياق آخر هو السياق المتجانس مع سلوك المنحرفين، سلوك اللعب و اللهو، فاستخدم عبارة تتناسب مع السلوك المذكور، و هي (الركض) بصفته نمطاً من اللعب و اللهو.

يدلنا على ذلك، التعقيب الذي تلاحظه على هذه الظاهرة، حيث قال النص (لا تركضوا و ارجعوا إلى ما أترقتم فيه). المطالبة بعدم الركض، و المطالبة بالرجوع إلى البيوت إنما هي (سخرية) منهم، لأن الهارب من الموت لا يمكنه أن يتوقّف عن الفرار و لا يمكنه أن يُترف في بيته الذي يرجع إليه مادام الموت يحتجزه عن ذلك. و من الواضح، أنّ «السخرية» تتناسب، بصفاتها جزاءً يترتب على سلوك المنحرفين، مع سلوكهم القائم على اللعب و اللهو.

إذن : كم يكون من المدهش فنياً أن نجد أنّ استخدام عبارة (الركض) و اقترانها بعنصر (السخرية)، ينطوي على سرّ فنيّ هو : تجانس ذلك مع السياق الذي وردت فيه هذه الصورة، من حيث صلتها بما تقدّمها من الاستعارات، بالنحو الذي فصلنا الحديث عنه. و نحدّثك الآن عن الاستعارات الأخرى التي وردت في هذا المقطع.

الاستعارة تقول : (فما زالت دعواهم حتّى جعلناهم حصيداً خامدين). الحصيد هو من حصاد الشيء (الزرع)، و (الخمود) هو من انطفاء النار. و ما يعيننا من ذلك هو : نقل هذه العبارات من دلالتها اللغوية إلى دلالتها الاستعارية.

و لكننا نلفت نظرك قبل ذلك، إلى الاستعارة التي انتهينا منها، في موقع سابق، هي : أنّ النص حينما أراد أن يصوغ تعبيراً عن هلاك المنحرفين، أي القرية الظالمة، في قوله تعالى (وكم قصصنا من قرية) استعار للهلاك سمة (القسم)، و هو كسر الشيء، و قلنا في حينه : إنّ السياق الفنيّ هو الذي فرض مثل هذه الاستعارة، لأنّ النص كان في صدد قوم (ما يأتيهم من ذكرٍ من ربهم محدث إلا استمعوه و هم يلعبون لاهية قلوبهم...)

أي : في صدد قوم شعارهم اللعب و اللهو، فجاء الجزء الدنيوي متجانساً مع سلوكهم، لأنّ جهاز اللعب يتناسب، في حالة إزالته، مع عملية (الكسر)، فإذا كسر الجهاز،

تلاشت وانتفت فاعليته.

هذا ما لحظناه في الاستعارة السابقة التي أرادت أن تعبر عن هلاك القوم. أما الآن - في الاستعارة التي نحدّثك عنها حالياً، وهو قوله تعالى: (فما زالت تلك دعواهم حتى جعلناهم حصيداً خامدين) - نجد أن التعبير عن هلاك القوم قد اتخذ طابعاً آخر، قد استند إلى استعارة جديدة هي: حصاد الشيء وخموده. حصاد الزرع وخمود النار، بينما جاءت الاستعارة السابقة عليها ذات طابع هو (الكسر). ترى ما هو السرّ الفني في هذه الاستعارة الجديدة، مع أنّها تتناول موضوع الهلاك ذاته؟

لنلاحظ أولاً: السياق الذي وردت فيه هذه الاستعارة إنّ المنحرفين كانوا يردّدون الدلالة الآتية (يا ويلنا إنّنا كنّا ظالمين)، وهذا يعني أنّهم قد اعترفوا بانحرافهم، ثمّ أنّهم قد استمروا على ترديد المقولة المذكورة (فما زالت تلك دعواهم)، ولكن ماذا تعني هذه المقولة ممّا يعني ترديدها باستمرارية؟ لقد كان ترديدهم للمقولة المذكورة بعد مشاهدتهم نزول العذاب عليهم (فلما أحسّوا بأسنا إذا هم منها يركضون)، فهم بعد رؤيتهم العذاب وهربهم منه، بدأوا يردّدون (يا ويلنا إنّنا كنّا ظالمين).

من هنا ينبغي ملاحظة هذا السياق وهو مشاهدة العذاب، الهروب منه، ثمّ ما ذكرناه، في الموضع السابق، من السخرية بهم «لا تركضوا وارجعوا إلى ما أترفتم فيه ومساكنكم لعلّكم تُسألون». وهذه السخرية من الممكن أن تكون مجازية، أي: أن النصّ عقّب على هرب هؤلاء بالسخرية منهم دون أن ينعكس ذلك على وعيهم، بل الأمر يرتبط بالمتلقّي، ومن الممكن أن يكون ذلك إلهاماً داخلياً يتحمّسونه، وهذا كمن يشاهد جزءاً عمله وهو نادم على ممارسته فيتحدّث مع نفسه موبّخاً إيّاها، ومن الممكن أن يكون ذلك من الملائكة أنفسهم، حيث تذكر بعض النصوص المفسّرة، أنّ هؤلاء المنحرفين عندما رأوا العذاب هربوا منه، إلّا أنّ الملائكة أرجعتهم إلى مساكنهم.

كلّ هذه الاحتمالات الفنيّة ممكنة، وهي ممّا تضيفي مزيداً من الجمال والحيوية على النصّ. إلّا أنّ ما نعتزم لفت نظرك إليه هو أنّ هذا السياق المحفوف بعملية مشاهدة العذاب، والهروب، والسخرية والتقريع، ومن ثمّ ترديدهم (يا ويلنا إنّنا كنّا ظالمين)، إنّما

يستهدف التركيز على دلالة خاصّة هي: أنّ الندم أو الإقرار بالظلم، لا ينعف صاحبه، نظراً لكونه قد جاء في لحظة اليأس وانطفاء الحياة، أي عند مواجهة الموت، وهو أمر لا يكشف عن الإخلاص في السلوك، لأنّ الإخلاص ينبغي أن يتحقّق في تجربة الحياة الاستمرارية، حيث تتطلّب مصارعة هوى النفس.

وإذا كان الأمر كذلك، فإنّ العذاب لا محالة يقع عليهم، ولا بدّ حينئذٍ من أن تستعار له - أي الهلاك - ما يتناسب و حتميته من جانب، و ما يتناسب مع نمط سلوكهم من جانب آخر. وهو أمرٌ سنجدّه في الاستعارة القائلة (و ما زالت تلك دعواهم حتّى جعلناهم حصيداً خامدين).

إذن: لنحلل هذه الاستعارة الممتعة.

إنّ حتمية الجزاء بالنسبة إلى أولئك المنحرفين تفرض ضرورتها، مادام المنحرفون لاعبين لاهين، وهذا ما ناسبه الجزاء القاتل «وكم قصمنا من قرية كانت ظالمة».. لكن بما أنّ المنحرفين قد أقروا - من جانب - بأنّهم ظالمون، واستمروا في دعواهم المذكورة، حينئذٍ فإنّ طابعي اللعب واللهو قد انتفيا هنا، حيث لا ضرورة فنيّة لأن ترسم مصائرهم بصفة (القسم) المناسبة للعب واللهو، بل يجيء الآن الدور المناسب لمصائرهم، في حالة رؤيتهم الناس وإقرارهم بظلمهم واستمرارهم في ترديد المقولة المذكورة (يا ويلنا انا كنا ظالمين).

هنا ندعك تتبيّن بنفسك أهميّة هذه العبارة القائلة (يا ويلنا)، إنّ (يا ويلنا) تتضمّن أحاسيس مدوّية معبّرة عن أشدّ حالات الهول والخوف والشدة... إلخ. و حينئذٍ تتوقّع - من الزاوية الفنيّة - أن تجيء الاستعارة ذات مضمونات متناسبة مع عبارة (يا ويلنا) ولذلك جاءت الاستعارة التي وصفت مصائرهم بأنّها محصودة وبأنّها خامدة، فما زالت تلك دعواهم حتّى جعلناهم حصيداً خامدين.

فالحصاد والخمود يؤشران إلى شيء (معدوم)، وليس إلى شيء (مكسور أو معطل). فالقسم هو تعطيل للشيء، في الاستعارة القائلة: «وكم قصمنا». أمّا الحصد والخمود فهما (إعدام) للشيء كما هو واضح. و الإعدام يتناسب هوّله مع هول العبارة القائلة (يا

ويلنا) كما كان القصم متناسباً مع اللعب واللهو.

والآن، إذا أدركنا المسوّغ الفني للاستعارة التي خلعت طابعي الحصد والخمود على مصائر المنحرفين، حينئذٍ يتعيّن علينا، أن نحلّل مضمونات هاتين الاستعارتين، لتنبّين مدى تعبيرهما عن الشيء المعدوم.

أول ما يُلَفَت نظرنا في هاتين الاستعارتين، أن إحداهما تعبّر عن مصائر المنحرفين بكونها (محصودة)، والأخرى تعبّر عنها بكونها (خامدة). فما هو سرّ هذا الفارق بين الاستعارتين؟ وهل أن إحداهما تستغني عن الأخرى أم لا؟

عملية (الحصد) تتّصل بالزرع - كما هو واضح - وعملية (الخمود) تتّصل بالنار، كما هو واضح أيضاً. ألا يمكنك أن تستخلص من هاتين الاستعارتين للزّرع والنار، أن نوعية الجزء أو الموت كانت ذات شكلين، كما لو افترضنا أن الريح أو الحجارة قد تسبّبت في تمزيق أجسادهم من جانب وفي إخمادهم أنفاسهم من جانب آخر. النصوص المفسّرة لا تشير إلى هذه الدلالة التي نلاحظها بالنسبة لأقوام بائدة تعرّضت لأمثلة هذا الجزء بقدر ما تشير إلى أن هلاك هؤلاء المنحرفين إنّما تمّ بالسيف من قبل دولة أخرى، وتشير بعضها الآخر إلى أن هذه الدولة قتلت قسماً منهم، وسبت قسماً آخر، ونكّلت بقسم ثالث، وهرب الباقون، إلّا أن الملائكة أرجعتهم إلى مساكنهم. طبعياً أن هذا التفسير يتناسب مع ما ورد من عنصر السخرية بهؤلاء المنحرفين «لا تركّضوا وارجعوا إلى ما أترفتم فيه ومساكنكم لعلّكم تُسألون».

وإذا كان الأمر كذلك، ألا يمكنك أن تستخلص بأنّ الحالة (قبل الهروب) تجسّد عملية (الحصيد)، والحالة الثانية (بعد الرجوع) تجسّد عملية (الخمود)؟ ألا يمكنك أن تستخلص هذه الدلالة إذا أخذت بنظر الاعتبار أن حصد الزّرع لا يعني استئصاله كاملاً، وأنّ خمود اللهب يعني: زوال الشيء.

وبكلمة أخرى، أن القوم في الحالة الأولى لم يهلكوا بأجمعهم، بل حُصد قسمٌ منهم، وفي الحالة الثانية أُزيلوا تماماً.

لكن: لا يزال هنا التساؤل قائماً: لماذا لا يعبّر عن الحالة الأولى بحصد الزّرع، وفي

الثانية باستئصال الزرع؟

في تصوّرنا، أنّ النصّ القرآني الكريم، من المحتمل أنّه يستهدف الإشارة بـ(الحصد) إلى مظهرهم الخارجي المتمثّل في كونهم قد انتشروا و تكدّسوا على وجه الأرض أشلاء وجثثاً، كما هو طابع الحصيد.

وأما الإشارة إلى (خمودهم) فتعني الموت و ذهاب الأنفاس منهم تماماً، حيث إنّ الاستئصال وحده بالرغم من كونه (مؤشراً) إلى الموت، ولكنّه يحتفظ بالزرع الميّت، بخلاف (خمود) الشيء، حيث يؤشّر إلى زواله و انعدام أثره تماماً.

إذن : أمكننا أن نبيّن جانباً من الأسرار الفنيّة للعنصر الاستعاري المذكور، بالنحو الذي فصلنا الحديث عنه.

بقي أن نحدّثك عن الاستعارة الأخيرة في هذا المقطع القرآني وصلتها بالاستعارة السابقة، استعارة اللعب و اللهو، بالنسبة إلى المنحرفين.

يقول النصّ ﴿و ما خلقنا السماء و الأرض و ما بينهما لاعبين﴾* لو أردنا أن نتخذ لهُواً لاّ نتخذناه من لدنا إنّ كُنا فاعلين﴾* بل نَقْذِفُ بالحقّ على الباطل فيَدْمَغُهُ فإذا هو زاهق و لكم الويل ممّا تصفون﴾^١

الاستعارات التي نحدّثك عنها الآن هي الاستعارات التي وردت في الآية المباركة الأخيرة، و هي «بل نقذف بالحقّ على الباطل فيدمغه فإذا هو زاهق».

لكن، ينبغي أن تضع في ذهنك أنّ هذه الاستعارات تظلّ على صلة بما تقدّمها، و هي قوله تعالى (و ما خلقنا السماء و الأرض و ما بينهما لاعبين لو أردنا أن نتخذ لهُواً) أي أنّ (اللعب و اللهو) اللذين نفاهما القرآن الكريم عن عملية خلق السماء و الأرض و ما بينهما، يظّلان على صلة بالاستعارات التي نحدّثك عنها الآن، و تظلّ على صلة بمقدّمة السورة (الأنبياء) التي أثبتت أنّ المنحرفين تطعمهم سمّاً اللعب و اللهو «ما يأتيهم من ذكر من ربّهم مُحدّثٍ الّا استمعوه و هم يلعبون».

هذا يعني أنّ اللعب و اللهو – و هما استعارتان حدثناك عنهما سابقاً – تظّلان على

صلة بالاستعارات التي نعتمد لفت نظرك إليها، وهي: بل نقذف بالحق على الباطل فيدمغه فإذا هو زاهق.

ترى: ما هي هذه الاستعارات أولاً، ثم ما هي دلالاتها؟

الاستعارات هي: القذف، بالنسبة للحق على الباطل، ثم (الزهوق) بالنسبة للباطل، ثم (الدمغ) بالنسبة للحق قبال الباطل. بكلمة أشد وضوحاً، أن النص يريد أن يقول: إنَّ الحق ينتصر على الباطل ويزيله، ولكنه استعار لهذه الدلالة ثلاث صور فنية هي أن الحق يقذف على الباطل، وأن الحق يدمغ الباطل، وأن الباطل يزهرق.

فالقذف و الدمغ و الزهوق هي الصور الفنية الثلاث التي استعارها النص القرآني بالنسبة إلى الحق وانتصاره على الباطل. بالنسبة إلى الإيمان وانتصاره على الكفر، بالنسبة إلى الإسلام وانتصاره على سائر المذاهب.

والآن نبدأ بتحليل هذه الاستعارات الممتعة.

ونقف مع الاستعارة الأولى: (بل نقذف بالحق على الباطل). إنَّ (القذف) معناه (رمي) الشيء، وعملية الرمي تقترب بأشكال متنوعة، من حيث الهدف الكامن وراءه، فقد ترمي سهماً لتصيب به العدو مثلاً، وقد ترمي بحزمة ضوء لتثير بها الظلام. إلا أنَّ (القذف) يظل في الواقع مستوى خاصاً من مستويات الرمي. بمعنى أن الرمي قد يتم عبر مسافة طويلة، وقد يتم عبر مسافة قصيرة من حيث إنَّ عملية (القذف) تتسم بكونها عملية رمي قصيرة، خاطفة، سريعة.

هذه السمات: القصر، السرعة، الخطف، مقابل ما هو طويل وبطيء، ومتأن، لها دلالتها في هذه الاستعارة التي نتحدث عنها.

فالنص القرآني الكريم يريد أن يقول: إنَّ الله تعالى يجعل الحق منتصراً على الباطل. لكن: كيف ذلك؟ هل أنَّ عملية الانتصار ذات طابع عسكري بحيث يتطلب زمناً وحركةً و قتالاً بالأسلحة المادية المختلفة، أم أنَّ المقصود من ذلك هو النصر المعنوي، أي: أنَّ الحق، بما يتضمنه من براهين وحجج واضحة، ينتصر على الباطل، حيث أنَّ النفس البشرية تعي الحق وتميِّزه عن الباطل دون أدنى شك.

إنَّ هذا المعنى الأخير للانتصار يتناسب تماماً مع الاستعارة القائلة بأنَّ الله تعالى يقذف بالحقِّ على الباطل. فأنت حينما تقذف بشعلة من نار مثلاً وسط الظلام، فإنَّ الظلام سيتبدَّد دون أدنى شكٍّ. وكذلك الحقُّ، فحينما يقذف الحقُّ حزمةً من النور وسط ظلام الباطل، فإنَّ ظلام الباطل سيتبدَّد لا محالة.

والمهمُّ أنَّ النكتة الفنِّية هنا هي أنَّ قذف الشعلة من النار أو الحزمة من الضوء، تتمُّ من خلال عملية خاطفة سريعة، وتتمُّ عبر مسافة قصيرة جداً هي في متناول يد الإنسان، ذي الموقع الذي يضمُّ الرامي أو القاذف. لذلك، فإنَّ الاستعارة التي تقول (بل تقذف بالحقِّ على الباطل) تعني أنَّ الحقَّ بمجرد أن يعيد الإنسان، حينئذٍ يستقبله ويمسح الأفكار الباطلة منه. إنَّه - أي الحقُّ - ذو فاعلية ضخمة بحيث يفرض وجوده سريعاً على نحو ما تتسم به سرعة الضوء وهو يخترق الظلام.

وهذا بالنسبة إلى فاعلية الحقِّ وسرعته في إنارة الدرب. ولكن ماذا عن الباطل؟ هل سيتبدَّد بنفس السرعة؟ هل سيحتفظ ببقاياه هنا وهناك؟ هل يمكنه أن يعود ثانيةً من جديد؟

هذا ما تتكلَّل به الاستعارة الثانية، وهي قوله تعالى (فيدمغه)، أي أنَّ الحقَّ عندما يُقذف على (الباطل) فحينئذٍ يدمغ الباطل. فماذا تعني هذه الاستعارة الجديدة؟

إنَّ (الدمغ) يعني إصابة دماغ الإنسان بالضربة، أي أنَّ ضربك لرأس أحدهم باليد مثلاً، يعني الإصابة لأشدَّ الأعضاء فاعليةً وهو دماغ الإنسان. وحينما يُضرب أحد الأشخاص رأسه، بغض النظر عن قوَّة أو خفَّة الضربة، حينئذٍ تُصبح مثل هذه الضربة - في الاستخدام اليومي للكلمات - رمزاً أو كنايةً عن تفاهة شخصية المضروب حتَّى لكأنَّها تعبير صامت يؤشِّر إلى كونه - أي المضروب - لا خير فيه على سبيل المثال.

والآن إذا نقلنا هذه الحقيقة إلى الباطل، وسمحنا لأنفسنا بأنْ نخلع على الباطل سمة (الشخصية) حينئذٍ فإنَّ الاستعارة تقول: إنَّ شخصية الحقَّ «دمغت» الباطل، إنَّها أهوت عليه بالضربة، محسنة إيَّاه بتفاهة ذاته.

و نتيجة ذلك، أن الباطل سوف ينسحق سريعاً و تنطفئ شخصيته، ساحباً ذيول الخزي و الحطّة و التفاهة... إنّه دُمِغ، قد انكسر فلا شخصية له.

لكن : لا نزال نتساءل أن الباطل و قد انكسر و تفهت شخصيته، هل يظلّ مستمراً في كينونيته؟ هل يظلّ حياً يتنفّس أم أنّه سيلفظ أنفاسه من الضربة مثلاً؟

هذا ما تظطلع به الاستعارة الثالثة القائلة : (فاذا هو زاهق)، حيث تحدّد لنا مصير الباطل بعد أن قُذِفَ بالحقّ، و دُمِغَ به. فماذا تعني هذه الاستعارة الجديدة؟

الاستعارة الجديدة أو الأخيرة تقول عن الباطل (فاذا هو زاهق). الزهوق - كما تعلم - هو التلف و الهلاك. و استعارة الزهوق للنفس من الاستعارات الشائعة كما تعلم أيضاً. وما نعتزم لفت نظرك إليه هو أنّ النصّ القرآني الكريم قد استعار للباطل (شخصية) قد دمغها الحقّ. قد أهوى عليها الحقّ بضربة، و هذه الضربة أو الدمغة ليست عادية، إنّها ضربة ماحقة بحيث استتلت القضاء نهائياً على شخصية الباطل. إنّها ضربة ترتّب عليها زهوق النفس، نفس الباطل، ضربة ماحقة أمتت شخصية الباطل تماماً.

إذن : كم تبدو هذه الاستعارات الثلاث ممتعة كلّ الإمتاع، كم نجدها محكمة كلّ الأحكام، أرايت إلى العمارة الفنيّة التي انتظمت هذه الاستعارات الثلاث؟ أرايت مدى جماليّتها المتمثلة في ذلك التدرّج الطبيعي للمراحل الثلاث : مرحلة قذف الحقّ بحزمة ضوئه على الباطل، ثمّ مرحلة زهوق نفسه، بعد تلقّيه الضربة الماحقة؟ أرايت مدى الإحكام الفنيّ لهذا البناء المدهش و الطريف و الممتع؟

إنّ هذه الصور الاستعارية لا تنحصر جماليّتها في تعبيرها المعجز عن الدلالات التي أشرنا إليها، بل تتجاوز ذلك إلى (البناء الهندسي) لصياغتها، البناء العماري الذي يترتّب كلّ جزءٍ منه على الآخر، كلّ جزءٍ منه يتسبّب عن آخر و يكون سبباً لآخره، فضلاً عمّا أشرنا إليه من البناء العام للمقطع القرآني الذي طرح مفهومي (اللعب و اللهو) عند المنحرفين، ثمّ نفيهما عن خلق السماء و الأرض و ما بينهما، ثمّ استتباع ذلك أن ينتهي الباطل (و منه اللعب و اللهو) بهذا النموذج من الصياغات الصورية الممتعة بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿قَالُوا أَأنتَ فَعَلْتَ هَذَا بآلِهَتِنَا يَا إِبْرَاهِيمَ * قَالَ بَلْ فَعَلَهُ كَبِيرُهُمْ هَذَا فَاسْأَلُوهُمْ إِنَّ كَانُوا يَنْطِقُونَ * فَرَجَعُوا إِلَى أَنْفُسِهِمْ فَقَالُوا إِنَّكُمْ أَنْتُمُ الظَّالِمُونَ * ثُمَّ نَكِسُوا عَلَى رُءُوسِهِمْ لَقَدْ عَلِمْتَ مَا هَؤُلَاءُ يَنْطِقُونَ﴾^١.

هذه الآيات تتحدث عن قوم إبراهيم عليه السلام، حينما حطّم أصنامهم، حيث قالوا له: (أأنتَ فعلتَ هذا بآلهتنا يا إبراهيم؟) حينئذٍ أجابهم (بل فعله كبيرهم هذا، فاسألوهم إن كانوا ينطقون). هنا، نتوقع أن ينتبه هؤلاء على خطأ تصوراتهم، وأن يعترفوا بكونهم أغبياء ظالمين، فتحاوروا مع أنفسهم وقالوا (إنكم أنتم الظالمون).

ولكن لا بدّ أن يجيبوا إبراهيم عليه السلام على سؤاله، ولا بدّ أن يقتزن جوابهم بالخجل من تصرفاتهم، حيث انعكس ذلك على سلوكهم الحركي والقبولي، وهو ما رسمه النصّ القرآني الكريم عبر الآية التالية (ثم نكسوا على رؤوسهم: لقد علمت ما هؤلاء ينطقون).

ما يعيننا من هذه الآية الكريمة هو: العنصر الصوري فيها، ونعني به: (الرمز) القائل (ثم نكسوا على رؤوسهم)، ونحسبك على معرفة كاملة بأنّ انتكاس الرأس يرمز إلى الخجل أو الخزي أو الهوان الذي تحسّسه هؤلاء القوم من تصرفاتهم، أو بالأحرى الهوان الذي تحسّسوه وهم يباغتون سؤال إبراهيم عليه السلام (فاسألوهم إن كانوا ينطقون)، إنّه عليه السلام يطالبهم بأن يسألوا الأصنام عن الشخص الذي هشمها.

وبما أنّهم على وعي كامل بأنّ هذه الأصنام هي مجرّد أحجار لا تملك قوى إدراكية، حينئذٍ لا بدّ أن يتحسّسوا بحراجة الموقف، وأن ينكسوا رؤوسهم خجلاً، وأن يعترفوا قائلين (لقد علمت ما هؤلاء ينطقون). المهم هو نكس الرؤوس بصفته رمزاً نستهدف الآن تحليل دلالاته من الزاوية الفنيّة.

إنّ نكس الرأس يعني جعل أسفل الشيء أعلاه. وعملية النكس تحمل دلالات كثيرة، فقد يكون النكس مثلاً تعبيراً عن الخجل الإيجابي، كما لو امتدحت أحداً من

المؤمنين، فإنه ليخجل تواضعاً. وقد ينكس رأسه حياءً من العطاء الذي يقدمه لأحد المحتاجين، وهكذا.. وبالعكس، فإن الخجل السلبي يستتلي عملية نكس بدوره، إلا أن الفارق بينهما كبير، فالشخص الذي يدعي أنه نزيه مثلاً ثم يتضح عكسه، حينئذٍ فإن الخجل هنا يكتسب سمة سلبية هي: الخزي الذي يمنعه من رفع رأسه.

لذلك نجد أن الرمز هنا جاء في عبارة (نكسوا على رؤوسهم) ولم تقل (نكسوا رؤوسهم مثلاً). حيث جعلها مبنية للمجهول أولاً، وجعلها (نكساً) على الرأس وليس نكساً للرأس، لأن الفارق بين نكس الرأس والنكس على الرأس من الواضح بمكان. ويمكن أن تتبين هذه الحقيقة بوضوح، إذا قدر لك أن ترسم في مخيلتك صورة حسيّة لهؤلاء المنحرفين وهم يتحاورون مع إبراهيم، ثم ينكسون على رؤوسهم. إن الصورة الرمزية تقول (نكسوا)، والضمير هنا عائد إلى الأشخاص وليس إلى الرؤوس، وإلا لقال النص (نكست رؤوسهم) بمعنى أن الانتكاس جاء رمزاً أو إشارة إلى سمة نفسية، وليس إلى سمة جسمية، وهذا كما لو قال مثلاً: لقد انتكس هؤلاء الأشخاص، بمعنى أنهم قد أصابهم الفشل في هذا السلوك أو ذاك.

ولكنك تلاحظ في الآن ذاته أن عملية النكس جاءت صفة جسمية أيضاً، كيف؟ النص يقول بأن هؤلاء قد نكسوا، ولكن بأية صورة؟ إنهم نكسوا على رؤوسهم، أي أن الصفة النفسية، وهي الإحساس بالخزي مثلاً، جعلتهم ناكسين نفسياً، إلا أن هذا النكس قد انعكس عن رؤوسهم واقترب أثره على حركة الرأس المعبرة عن حركة الانتكاس الداخلي لهم.

ونحن إذا عرفنا بأن معنى النكس هو: جعل أسفل الشيء أعلاه، حينئذٍ فإن انتكاستهم الداخلي، وهي الإحساس بالخزي، جعلت بنحو يتجانس مع انتكاسة الرأس، إنها جعلت على الرأس، والرأس بدوره منتكس. فيكون التعبير (نكسوا على رؤوسهم) شاملاً لنوعي الانتكاس الداخلي والخارجي.

الخارجي هو تعبير عن الداخل، تعبير حركي عن حالة وجدانية. والداخلي تعبير عكس أثره على حركة خارجية. وجاء كل واحد منهما متبادلاً تأثيره مع الآخر، عبر

الصورة الرمزية المشار إليها.

قال تعالى : ﴿يَوْمَ نَطْوِي السَّمَاءَ كَطَيِّ السِّجْلِ لِلْكِتَابِ كَمَا بَدَأْنَا أَوَّلَ خَلْقٍ نُعِيدُهُ
وَعَدًّا عَلَيْنَا إِنَّا كُنَّا فَاعِلِينَ﴾^١.

تواجه هنا (تشبيهاً) ينطوي على طرافة مدهشة، فهو - كما نلاحظ - لا يماثل كثيراً من التشبيهات المألوفة في القرآن، بل ينفرد بكونه يقارن بين طَيِّ السماء، وبين طَيِّ السجل للكتب، حيث إنَّ تشبيهات القرآن الكريم عن السماء تتناول ليس طَيِّها، بل تفتتها، مثل قوله (فاذا انشَقَّت السماء فكانت وردة كالدهان) ومثل قوله تعالى (إذا السماء انفطرت) وقوله تعالى (إذا السماء انشقت) وقوله تعالى (يوم تكون السماء كالمهل)... إلخ، فهذه التشبيهات تتناول إمَّا تشقُّق السماء أو تفتتها إلى مواد كالدهن والمهل ونحوهما. ولكننا نجد هنا تشبيهاً (منفرداً) له خصوصيته و طرافته التي لا عهد للقارىء بها.

ترى : ما هو المقصود من هذا التشبيه الذي يقول : إنَّ طَيِّ السماء هو مثل السجل من حيث طَيِّه للكتب؟ ما هو السجل وما هي الكتب؟ هل أنَّ السجل هو الصحيفة، والكتب هي الكتابة؟ هل أنَّ السجل - كما ذهب بعض المفسرين - هو ملك يكتب أعمال العباد؟ هل هو ملك يطوي كتب بني آدم؟ هل هو وعاء توضع الكتب فيه؟

هذه الأسئلة يثيرها المعنيون بشؤون التفسير، إنَّهم يتفاوتون في تحديد المقصود من ذلك. لكن : حتَّى مع الفرضية التي تقول : إنَّ كلَّ واحدٍ من هذه التفسيرات قابل للاستيحاء، وأنَّ أهمِّية الفنِّ، والصورة بخاصة، هي : ترشُّحه بهذه الاحتمالات التي تتوافق مع طبيعة المتذوِّق وخلفيته الثقافية والفنية.

نقول : حتَّى مع هذه الفرضية التي نحتملها حقاً ونقتنع بصوابها من خلال ملاحظتنا

لغالبية التعبير القرآني، إلا أنَّ السؤال هو: أنَّ ما نستخلصه ينبغي أن يتوافق مع دلالة محددة تتوضَّح من خلالها أوجه الشبه بين اليوم الذي تُطوى السماء فيه وبين طيِّ السجل.

إنَّ كثيراً من المفسِّرين يذهبون إلى أنَّ المقصود من ذلك أنَّ خبر السماء يصبح في ضمير الغيب بحيث لا تُتاح للآدميين معرفة ذلك، فكما أنَّ الكتابة عندما تُطوى في السجل، لا يُتاح للناظر أن يعرف شيئاً منها، كذلك السماء، كما يذهب آخرون إلى أنَّ المقصود هو ذهاب السماء لاغير. ولكن: في الحالتين ما علاقة الكتب وطيِّها بذهاب السماء؟ ما هي الأوجه المشتركة بينهما؟ لماذا لا يتم التشبيه بالدهان و المهل مثلاً، كما ورد ذلك في نصوص قرآنية أخرى؟

إنَّ ما نحتمله فنياً هو أنَّ النصَّ ليس في صدد الحديث عن مصير السماء والأرض أو ما بينهما، من حيث علاقتها باليوم الآخر، فيما تنفتحت الأرض والجبال والسماء... إلخ، وفيما تكفَّلت نصوص أخرى في الحديث عن هذا الجانب. بل إنَّ النصَّ القرآني الكريم في صدد الحديث عن هوية (السماء) دون غيرها من الظواهر، لذلك لم يقل: إنَّ الأرض أو غيرها (تُطوى)، بل خصَّ السماء بذلك، فيما يعني أنَّ السماء سرّاً يختلف عن سائر القوى الكونية ذات البُعد المادِّي أو الحسِّي.

ولكن: ما هو هذا السرُّ؟ هل لأنَّ السماء - دون غيرها - هي الموقع العلوي للقوى الإلهية؟ هل لأنَّ المصائر البشرية تتحدَّد من خلال مواقعها هناك؟ هل لأنَّ الحساب والمحاكمة والعرض تتحدَّد هناك؟

إنَّ اليقين العلمي لا يمتلكه أحد في تحديد هذه المسائل بالنسبة إلى ما في (السماء) وما فوقها. لذلك يظلُّ البحث عن السماء موسوماً بالغموض، ومن ثمَّ فإنَّ (الطيِّ) لهذا البحث يفرض ضرورته على المتلقِّي، بحيث يترك ذلك، ويدعه في ضمير (الغيب).

لكن: لا نزال نطرح التساؤل الآتي: ما هي أوجه التشبيه بين طيِّ السجل وبين طيِّ السماء من خلال جهلنا - نحن البشر - حيال السماء و مصيرها في اليوم الآخر؟ في تصوُّرنا، أنَّ (السجل)، مهما كان المقصود منه، فإنَّه ليتضمَّن عملية (طيِّ) لما هو

(مكتوب). فكما أنّ (الكتابة) - من خلال طيّها في السجل - تصبح غائبة عن الناظر، كذلك السماء تصبح أخبارها غائبة عن الناس. والأهمية الفنية لهذا التشبيه المتّسم بالطرافة والتفرد، بالقياس إلى غيره من التشبيهات، تتمثل في أنّ الكتاب يتجانس مع (الخبر)، مع المعرفة، لأنّه: هو المظهر الحسي لتدوين المعرفة.

وبما أنّ (خبر السماء و معرفتها) في اليوم الآخر يظلّ (مجهولاً) لدى الناس، فحينئذٍ فإنّه ليتجانس مع مجهوليّة الكتب التي يطويها السجل. الكتب بصفتها أداةً لتدوين المعرفة و محلاً تُحفظ فيه المعرفة عندما تُطوى في السجل، حينئذٍ تفقد وظيفتها الآنية، معرفة ما فيها، معرفة من توجّه إليه، معرفة ما سيكون عليه مصيرها. كذلك السماء و خبرها و تُطوى عن الناس، و يُحتفظ بالأسرار التي تواكبها و تُستودع في ضمير الغيب.

أخيراً من الممكن ألا يكون هذا الاستخلاص صائباً، إلّا أنّ الفنّ مادام مرشحاً للاستيحاءات في شتى مستوياتها، حينئذٍ فإنّ الأهمية المعجزة لهذا التشبيه، تظلّ فارضة فاعليتها بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

سورة الحجّ

قال تعالى : ﴿يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَ تَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَ تَرَى النَّاسَ سُكَارَىٰ وَ مَا هُمْ بِسُكَارَىٰ وَلَٰكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ﴾^١.

في هذا النصّ، نلاحظ ثلاث صوَرٍ، بعضها من الصور المباشرة في ظاهرها، وبعضها من الصور غير المباشرة وهي صورة التشبيه بالسكاري، وأمّا غير المباشرة أو ما يصطلح عليها بالصور الحقيقية فهي صورة ذهول المرضعة، وصورة ذات الحمل التي تضع حملها. وقبل أن نحدّثك عن الصياغة الفنّية لهذه الصور ينبغي أن نتذكّر سياقها الذي وردت هذه الصور من خلاله. السياق - كما هو واضح لديك - يتحدّث عن قيام الساعة و أهوالها. إنّه يتحدّث أولاً عن الصفة العامة للساعة فيصفها بأنّها شيء عظيم. ثم يبدأ ويفصل هذا الشيء العظيم من أنّه يوم يجعل المرضعة ذاهلة عمّا أَرْضَعَتْ، و يجعل الحاملة مضطّرة إلى وضع حملها، و يجعل الناس وكأنّهم سُكَارَى و ليسوا بسكاري، إنّما يأتي ذلك من كون العذاب شديداً.

والآن نقف بك عند هذه الصور الثلاث، و نبدأ بالحديث عن الصورة القائلة (يوم ترونها تذهل كلّ مرضعة عمّا ارضعت). هذه الصورة و ما بعدها أيضاً (و تضع كلّ ذات حمل حملها). يتردّد المفسّرون في إدراجها حقيقية، فهذا يعني أنّ النصّ يتحدّث عن لحظة قيام الساعة، و ليس عن الساعة التي تُعرض خلالها أعمال البشر.

و بكلمة أخرى، إنّ النفخة عندما تبدأ و تؤذن بانتهاء الدنيا، عندها تضع كلّ ذات حمل حملها و تذهل المرضعة عن ولدها، و يصبح الناس و كأنّهم سكارى. إلا أنّك تلاحظ أنّ هذا التفسير من الممكن ألاّ يتجانس مع قوله تعالى في نهاية النصّ (و لكنّ عذاب الله شديد)، فإنّ مشاهدة العذاب لا تتمّ إلاّ عند المحاسبة كما لا تتصوّر إمكانية أن يتمّ ذلك عند المحاسبة، بحيث تصوّر المرضعة و الحامل مشغولين أو معنيين بولديهما: الرضيع و الجنين، لأنّ الموقف هناك يختلف عن الموقف الديني.

إذن: إذا قلنا: إنّ المقصود من ذلك هو الساحة الدنيوية تضع كلّ ذات حمل حملها و تذهل المرضعة عن رضيعها، فهذا مالا يتجانس مع قوله تعالى (و لكنّ عذاب الله شديد)، و إذا قلنا: إنّ المقصود هو الساحة الأخروية، فهذا مالا يتجانس مع طبيعتها التي تفرز الأشخاص و تقطع صلتهم بالدنيا و ما فيها. فإذن: ما هو المقصود من ذلك حين لا يمكن أن نتصوّر مكاناً ثالثاً تتمّ هذه العمليات خلالها؟

لذلك فإنّ الاتجاه التفسيري الآخر الذي يقول: إنّ هاتين الصورتين (المرضىة و الحامل) مجازيتان، أي أنّ النصّ جعلهما صورتين تشبيهيتين، قد حُذفت أداة التشبيه منهما، أو كما نحتمل نحن أن تكون هاتان الصورتان من الصور الفرضية التي تفترض حدوث شيء دون أن يتحقّق في الواقع.

ولعلّك تثير سؤالاً هو: إنّ ظاهر هاتين الصورتين لا يساعد على هذا الاتجاه الفرضي لهما، بدليل أنّه تعالى عندما رسم هاتين الصورتين، رسم إلى جانبيهما صورة ثالثة، هي «و ترى الناس سكارى و ما هم بسكارى و لكنّ عذاب الله شديد». فهذه الصورة تتحدّث بوضوح عن أنّ رؤيتك للناس سكارى ليس على نحو الحقيقة، بل المجاز، لأنّ النصّ نفسه يقول «و ما هم بسكارى». و حينئذٍ إذا كان المقصود من المرضع و الحامل معناهما الفرضي لأشار النصّ إليه كما أشار إلى الصورة الثالثة!

و نجيبك على هذا السؤال قائلين: إنّ إشارة النصّ القرآني إلى أنّ الناس ليسوا بسكارى هي نفسها قرينة على مجازية هاتين الصورتين، فبقريّة أنّهم ليسوا بسكارى على الحقيقة، كذلك ليست المرضعة و الحامل تذهل و تضع على الحقيقة. لكن ينبغي أن

نتحفظ في مثل هذا التفسير أيضاً، حيث لا نملك يقيناً فنياً بصحة التفسيرات إليه.
و حينئذٍ ما هو التفسير الأشدُّ لصوقاً بحقائق الفن؟

في تصوُّرنا، أنَّ الاتجاه الصائب هو أن تقتنع بإمكانية أيِّ واحد من هذين التفسيرين مادام العلم بما هو أصحُّ ينحصر عند الله تعالى و عند من أودع تعالى معرفة ذلك، أي المعصوم عليه السلام.

لنقف مع الاحتمال الأوَّل الذاهب إلى أنَّ هاتين الصورتين حقيقتين تحدثان في الحياة الدنيا. وإذا تدقَّق النظر في ذلك، تجد أنَّ (هول) النفخة أو مقدّماتها سوف تجعل الجميع ذاهلين من الواقعة. و تجد أنَّ انتخاب النصِّ لهاتين الصورتين (المرضع والحامل) ينطوي على مهمة فنية ذات إمتاع ملفت للنظر، حتّى لكانهما لا تختلفان عن الصور المجازية.

لماذا؟ لأنَّك تلاحظ أنَّ (المرضع) لتحرص على رضيعها أشدَّ الحرص بحيث يشغلها عن سائر ما يجري حولها، نظراً لما نعرفه جميعاً من أنَّ (الدافع إلى الأمومة و البنوة) هما أشدُّ الدوافع إلحاحاً في تركيبة البشر، ولذلك جاء الانتخاب لهذه الصورة المعبرة عن أشدَّ الدوافع إلحاحاً، متجانسةً تماماً مع ما يستهدفه النصُّ من الوصف للهول أو الشدائد، بحيث أنَّ المرضعة التي تحرص على ولدها كلّ الحرص سوف تذهل عن رضيعها بسبب ما تلاقيه من الهول.

و الأمر كذلك، بالنسبة إلى الحامل التي تضع حملها. فأنّت تلاحظ أنَّ النصّ قد انتخب (العنصر النسائي) لتجسيد الهول الذي يصاحب قيام الساعة، سواء كان ذلك في صورة المرضعة التي حدّثناك عنها أم في صورة (الحامل) التي تحدّثك عنها الآن.

إنَّ الحامل لتحرص كلّ الحرص على جنينها، بنفس الدافع الذي أشرنا إليه، لذلك تتحقّق كثيراً حيال ما يمكن أن يسبّب لها الإسقاط. وإذا أخذنا بنظر الاعتبار أنَّ الإسقاط لا يتحقّق إلّا في الحالات غير الطبيعية، و أنَّ الحمل ينبغي أن يقطع مرحلته المقدّرة له، حينئذٍ عندما تضع الحامل ولدها لغير وقته، أي قبل إتمام المدّة له، فهذا يكشف عن مدى الهول الذي يصيبها بحيث تضع حملها قبل الأوان.

و نتَّجه إلى القول الآخر من التفسير فنقول : إنَّ ذهابنا القائل بأنَّ هاتين الصورتين الفرضيتين، لا استبعاد فيها، حيث يمكن القول : إنَّ أهوال الساعة من الشدَّة بحيث إذا فُرِض بأن كانت النساء مرضعاتٍ أو حوامل، حينئذٍ تذهل المرضعة عن ولدها، و تضع الحامل ولدها.

و هذا يشبه سائر الصور الفرضية التي تقول مثلاً ﴿لو أنزلنا هذا القرآن على جبلٍ لرأيتِه خاشعاً متصدعاً... إلخ﴾^١ حيث إنَّ النصَّ قد افترض نزول القرآن على جبل، و لم ينزل في الواقع عليه، و لكنَّه سيتصدَّع حتماً لو قدَّر نزوله عليه. كذلك المرضعة و الحامل، لو قدَّر أن تشاهداهما هول الساعة لذهلت المرضعة، و وضعت الحامل.

لكن : ينبغي أن نشير إلى أنَّ الاتجاه التفسيري الأول أكثر تقبُّلاً.

بقي أن نحدِّثك عن الصورة الثالثة «و ترى الناس سكارى و ما هم بسكارى و لكن عذاب الله شديد».

هذه الصورة الفنيَّة تنطوي على نمطٍ خاصٍّ من التشبيه الذي لا يعتمد أداة التشبيه المعروفة من نحو (الكاف، كأن، مثل). بل يعتمد العبارة المباشرة التي تشير إلى أنَّها في صدد التشبيه. فالنصَّ قال لنا أولاً (و ترى الناس سكارى) قالها على نحو المجاز، دون أن يفجأنا بعد ذلك بأنَّهم ليسوا بسكارى. فوضعنا أمام الاستعارة أولاً، ثم نفاهما عنَّا و قال : بأنَّ المسألة لا استعارة فيها، و لكنَّ عذاب الله شديد، و لذلك ترى الناس و كأنَّهم سكارى.

هنا، ينبغي أن نلفت نظرك إلى هذا النحو من أساليب الفنِّ المدهش الممتع، فإذا كان الهدف من التشبيه أو الاستعارة و نحوها هو : تعميق المعرفة و توضيحها، فإنَّ الفارق حينئذٍ ينتفي بين ما هو حقيقي و ما هو مجازيٌّ إذا قدَّر أن يستخدم نحو من التعبير الذي يحقق الهدف المذكور. فإذا قال النصَّ «و ترى الناس سكارى» مكتفياً بذلك، فإنَّ السامع سيستخلص سريعاً بأنَّ السكر نابع من الهول، فإذا قال النصَّ (ما هم بسكارى و لكن عذاب الله شديد) فإنَّ السامع سيتضاعف إحساسه بهذا المعنى، لا لأنَّ الاستعارة لا

تحقق له هذه المضاعفة، بل لأنه - أي النص - قد لفت نظره مباشرة إلى أن السكر هو من الهول.

و بهذا يتحقق نمطان من إثارة الإحساس الفني : النمط المباشر، وهو التعبير الحقيقي، والنمط غير المباشر، وهو الاستعارة، فنكون حينئذٍ أمام نمطٍ ثالث من التعبير هو التعبير الذي يجمع بين المجاز وبين الحقيقة، بين التعبير الصوري وبين التعبير المباشر، حيث إن لكل أسلوب أثره الفني : حسب ما يتطلبه السياق، فحيناً يتطلب تعبيراً مباشراً، و حيناً تعبيراً مصوراً، و حيناً تعبيراً جامعاً بينهما، لأن طبيعة الهول و شدته تتطلب مضاعفة الموقف الذي يجمع بين هذين الأسلوبين، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿و من الناس من يجادل في الله بغير علم ولا هدى ولا كتاب منير * ثاني عطفه ليضل عن سبيل الله له في الدنيا خزي و نذيقه يوم القيامة عذاب الحريق * ذلك بما قدّمت يداك و أنّ الله ليس بظلام للعبيد﴾^١

تلاحظ في هذا النص مجموعة من الصور الاستعارية والرمزية، و من هذه الصور : صورة «الكتاب المنير»، وهي استعارة. و منها : صورة «ثاني عطفه»، وهي رمز، و منها : صورة «نذيقه يوم القيامة عذاب الحريق» وهي استعارة، ثم صورة «قدّمت يداك»، وهي صورة رمزية.

إذن : نحن الآن أمام أربع صور، تنتسب منها ثنتان إلى الاستعارة، و اثنتان إلى الرمز. و المطلوب هو تحليل هذه الصور و ملاحظة سماتها الجمالية. لكن قبل ذلك، ينبغي أن نلاحظ أولاً السياق الذي وردت فيه هذه الصور، فنقول :

إنّ النص يتحدّث عن فريق من المنحرفين ممّن ينطلق من نزعة مَرَضِيَّة، هي «المجادلة» و العناد. و كلنا يعرف بأنّ المجادلة بغير علم هي تعبير عن الالتواء النفسي، إنّها تغطية أو قناع لما تسترّ به الشخصية من أحاسيس النقص و الشعور بالدونية، و ما

يستتبع ذلك من الصراعات التي تبحث لها عن منفذٍ إلى الخارج، فتلتجىء حينئذٍ إلى أحد أشكال التعبير عن المرض، ألا وهو الجدال بغير علم.

إن النصّ يتناول هذا النمط من الناس و يقرّر بأن هؤلاء يجادلون في الله بغير علم ولا هدى ولا كتابٍ منير، ثم يحدثنا عن أحد المظاهر الجسمية التي تعكس وضع هؤلاء، وهو (ثني العطف) حيث يعبر هذا الثني عن شدة الصراعات الداخلية، بحيث تنعكس على مظهر خارجي هو الطريقة في التعامل مع الآخرين، ألا وهو ثني العطف، تعبيراً عن النزعة الاستعلانية لديه.

و يقول النصّ عن أسئلة هؤلاء المرضى بأنّ الله تعالى يخزيهم في الحياة الدنيا و يذيقهم عذاب الحريق في الآخر، مؤكّداً بأنّ هذا الجزاء هو نتيجة لما قدّمت أيديهم من الأعمال القبيحة.

هذا هو السياق الفكري الذي وردت فيه الصور الاستعارية و الرمزية، حيث نبدأ الآن بمحاولة دراستها فنياً، و نبدأ أولاً بالحديث عن الاستعارة القائلة (و من الناس من يجادل في الله بغير علم ولا هدىً ولا كتابٍ منير).

الاستعارة هنا هي قوله تعالى (ولا كتاب منير) أي أنّ المنحرف يجادل في الله تعالى بلا كتاب (ينير) له سبل المجادلة. مضافاً إلى أنّه يجادل بغير علم ولا هدىً. طبيعياً، أنّ النصّ عندما يتوكأ على الاستعارة، فلاّنها تسهم في تعميق و توضيح الدلالة التي يستهدفها. و لكنك تلاحظ أنّ النصّ قد ذكر قبل هذه الاستعارة عبارتين تصبّ في نفس الفكرة، وهما: الجدال بغير علم، و الجدال بغير هدىً، مضافاً إلى الجدال بغير كتابٍ منير. المطلوب هنا، أن تنتبه أولاً على العبارات الثلاث التي تصبّ في فكرة واحدة، ونحن طالما كررنا بأنّ القرآن الكريم لا يستخدم الألفاظ المترادفة، كما هو طابع النصوص العادية، بل يدقّ في تعبيره على نحوٍ إعجازي، بحيث تتركز كلّ عبارة على دلالة خاصّة متميزة على العبارة الأخرى، لذلك فإنّ تكراره للعبارات الثلاث (الجدال بغير علم) (الجدال بغير هدىً) (الجدال بغير كتاب منير) تنطوي على دلالةٍ تختلف عن الأخرى، وإن كانت - في الظاهر - تبدو وكأنّها مترادفة. فقد تسأل مثلاً ما هو الفارق بين

المجادلة بغير علم والمجادلة بغير هدى، وافتراقهما عن المجادلة بغير كتاب منير! ونحن إذ نتوقع إثارة مثل هذه الأسئلة، فلأن الاستعارة التي نحدثك عنها تتطلب مثل هذا الطرح. الاستعارة تتحدث عن «الكتاب المنير»، أي أنها تخلع طابع (الإنارة) على الكتاب. وحينئذ هل ثمة علاقة بين الإنارة وبين الهدى وبين العلم؟ أولنقل: ما هي الفوارق بين هذه الدلالات من جانب، وما هي العلاقة بين العلم والهدى وبين الكتاب المنير من جانب آخر؟

إن العلم هو مطلق المعرفة، كما لو افترضنا معرفة أحد الأشخاص بجميع المبادئ التي تتضمنها الشريعة الإسلامية، وبجميع المبادئ التي تتضمنها سائر الشرائع. فإذا نفى النص الإسلامي عن المجادلين في الله تعالى كل علم، فهذا يعني: أنهم غير مطلعين على المبادئ التي يجادلون فيها. لكن: إذا أضاف لذلك، أنهم يجادلون بغير هدى حينئذ فإن الهدى يتضمن دلالة أخرى غير العلم المطلق، بل المعرفة الخاصة التي تستقيها من وعي خاص ببعض الأمور التي يملئها عليه العقل. فالعلم هو ما يُقرأ و يُسمع مثلاً، وأما الهدى فهو ما يعيه بعقله، وأحدهما غير الآخر.

وأما «الكتاب المنير» فمسألة ثالثة هي المعرفة الاستثنائية الخاصة التي يستقيها من أحد منابع المعرفة، كما لو كان قد عثر على كتاب خاص يتضمن إشارة إلى الموضوع الذي يجادل فيه. وهذا يعني أن الاستعارة القائلة (و لا كتاب منير) لها دلالة تختلف عن الداليتين السابقتين (العلم والهدى).

وما نعتمد توضيحه الآن هو دراسة هذه الاستعارة، من حيث دلالتها الخاصة التي أشرنا إليها. أي، أنها تتحدث عن أقل ما يمكن أن يطّلع عليه المجادل في الله تعالى، حيث يفتقده هؤلاء المنحرفون، ومن ثم يسقط جدالهم أساساً ماداموا لا يملكون حتى المعرفة الاستثنائية العابرة أو الخاصة التي تسمح لهم بمشروعية الجدل. لكن: كيف تمت استعارة مثل هذه الدلالة؟ لقد تمت استعارتها من خلال خلع طابع (الإنارة) على (الكتاب)، وهو أمر يتطلب شيئاً من التفصيل.

بالرغم من أن هذه الاستعارة تبدو وكأنها بسيطة و مألفة، إلا أنها تنطوي على

أسرارٍ فنيّةٍ متمعةٍ ذاتِ صلّةٍ - كما قلنا - بما سبقها من الصور المباشرة و غير المباشرة (العلم) و (الهدى). إنّ كلّ شيء ينطوي على المعرفة يتناسب معه (النور)، بصفته يضيء الشيء، فإذا كان الشيء مجهولاً، وهو عدم العلم، حينئذٍ فإنّ إلقاء النور عليه يؤدّي إلى العلم.

و هذا فيما يتّصل بمطلق الاستعارة، أمّا فيما يتّصل بموضوعنا، فالملاحظ أنّ النصّ هو في صدد مجادلة المنحرفين لمبادئ الله تعالى، حيث يجادلون فيها دون أن يملكوا علماً يسمح لهم بالمجادلة، دون أن يكون لهم وعي أو عقل يسمح لهم بذلك، و من ثمّ دون أن يكون لهم مصدر يستندون إليه في مجادلاتهم.

هذا المصدر عبّر النصّ القرآني الكريم عنه أولاً بكتابٍ منير، أي: لم يكن لديهم أيّ مصدر آخر ينير لهم طريق المعرفة التي تسمح لهم بالمجادلة. و هذا يعني - في نهاية المطاف - أنّهم منغلَقون تماماً لا يملكون أبسط مبادئ المعرفة التي تسمح بالمجادلة. وهكذا يكون النصّ قد أغاهم من الحساب تماماً من خلال الاستعارة المشار إليها.

والآن بعد أن يدلّ النصّ، من خلال الفنّ - أي الاستعارة - أنّ المنحرفين المجادلين في الله تعالى لا يملكون معرفة تسمح لهم بالمجادلة، يتّجه إلى صورة رمزية يستكمل بها فضح هؤلاء المنحرفين، و يربط بين سلوكهم غير العلمي و انعكاساته على تصرفاتهم. و هذا ما نلاحظه في الصورة التي تلت مباشرة الصورة السابقة. و الصورة الجديدة هي الصورة الرمزية القائلة عمّن يجادل في الله بغير علم و لا هدى و لا كتاب منير «ثاني عطفه ليضلّ عن سبيل الله».

هذه الصورة ذات إمتاع مدهش من الزاوية الفنيّة، سواءً كان ذلك من حيث دلالتها المستقلّة، أو من حيث ارتباطها بالصورة السابقة. من حيث استقلاليتها، يمكنك النظر إليها من خلال كونها صورة رمزية، وليست استعارية كسابقتها لماذا؟ هذا ما ينطوي عليه سرّ الفنّ العظيم، إنّها مستقلّة عن سابقتها، و مرتبطة بها في الآن ذاته، إنّها مستقلّة لأنّها تتحدّث عن سلوك خارجي ذي مظهر حركي هو ثني العطف، و لأنّها أيضاً تتحدّث عن سلوك نفسي هو محاولة إضلالها الناس عن سبيل الله تعالى، مرتبطة بالسابق، أي

بالصورة السابقة القائلة «و من الناس من يجادل في الله بغير علم ولا هدى ولا كتاب منير». مرتبطة بهذه الصورة من حيث كونها نتيجةً للمقدمة السابقة، من حيث كونها صورة ذات مظهر حركي ونفسي له علاقة بالمظهر العلمي الذي نفاه النصّ القرآني عن المنحرفين. فما داموا لا يملكون علماً، حينئذٍ فيسلكون طرائق خاصة في تعاملهم مع مبادئ الله تعالى، ماذا يصنعون؟ إنهم (يثنون أعطافهم) (ليضلوا عن سبيل الله)، فثني العطف - كما سنحدّثك عنه مفصلاً إن شاء الله - تعبيرٌ حركي عن فراغهم العلمي، عن فراغهم الداخلي، كما أنّ محاولة إضلالهم الناس عن سبيل الله تعالى هو تعبير عن فراغهم المذكور، مقترناً بالمظهر الحركي، لماذا؟ هذا ما نحدّثك عنه.

قال تعالى: ﴿و من الناس من يعبد الله على حرفٍ فإن أصابه خيرٌ اطمأن به وإن أصابته فتنةٌ انقلب على وجهه خسر الدنيا والآخرة ذلك هو الخسران المبين﴾^١.

تواجهك في هذه الآية الكريمة جملة من الصور الفنية، إنّها تتحدّث عن فئة من ضعاف الإيمان ممّن يعبدون الله تعالى بقدر ما يصيبهم من الخير الدنيوي، فإذا أصابتهُم شدةٌ دنيوية - كفقدان الأموال مثلاً - تخلّوا عن إيمانهم، فخسروا بذلك دنياهم وأخراهم. هذه الدلالة الفكرية قد رسمها النصّ القرآني الكريم من خلال التوكؤ على الصورة الاستعارية والرمز فأكسبها مزيداً من الجمال والإمتاع.

إذن: لنقف عند هذه العناصر الصورية، ونبدأ ذلك بالحديث عن الصورة الأولى (ومن الناس من يعبد الله على حرف) الحرف هو: الطرف من الشيء. والمهم هو ملاحظة الدلالة الاستعارية لهذا الحرف أو الطرف، وصلتها بمفهوم العبادة النفعية، إنّ من يتعبّد لله تعالى بقدر ما يجرّه من النفع الدنيوي، يعني: أنّ هذا السلوك هو (ذاتي) وليس (موضوعياً).

من الطبيعي، أنّ آية ممارسةٍ ينتهجها الإنسان لا بدّ أن تنطوي على فائدة تبعاً للمبدأ

الفطري القائل بأنّ الإنسان يبحث عن الإمتاع ويتجنّب الألم، بيد أنّ الإمتاع هو على نمطين: أحدهما هو الإمتاع المطلق، والآخر هو: الإمتاع المقيّد. وأمّا الإمتاع المطلق فلا يمكن تحقّقه دنيوياً نظراً للقيود التي تفرضها طبيعة البيئة الماديّة والاجتماعية للإنسان، فلا يمكنك أن تتملّك من المال والجاه والنساء والعقار... إلخ ما تشاء.

لذلك لا مناص من التقيّد بمبادئ خاصّة تحجز الإنسان من البحث عن الإشباعات المطلقة. فإذا لم تقيّد نفسك بهذه المبادئ حينئذٍ تصبح شاذّاً دون أدنى شكّ، فإذا نقلنا هذه الحقيقة إلى الأشخاص الذين يعبدون الله تعالى بقدر ما يتحقّق لهم من الإشباع، ندرك على الفور، بأنّ أمثلة هذا الإشباع (ذاتية) شاذّة لا مشروعية لها، ولذلك لا مناص من القيد أو المبادئ التي ينبغي الالتزام بها.

يضاف إلى ذلك، أنّ الإشباع لا ينحصر في الحاجات الماديّة، بل يتجاوز إلى الإشباع العقلي، فالقيم الأخلاقية والفكرية ونحوها تُعدّ أمثلة حيّة للإشباع العقلي، بل إنّ الإشباع العقلي هو أشدُّ إلحاحاً وفاعلية من الإشباع الماديّ، فلو قدّم لك أحد الأشخاص ما تحتاجه مادياً، كالمال أو الطعام، ولكنّه قرن ذلك بإهانتك وشتمك مثلاً، حينئذٍ فأنت تفضّل الإشباع العقلي أو النفسي على الإشباع الماديّ فتترك الطعام أو المال، حفاظاً على كرامتك، وهذا هو الإشباع العقلي والنفسي، كما هو واضح.

إذن ما نعزم توضيحه هنا، أنّ الباحثين عن الإشباع، عندما يعبدون الله تعالى بقدر ما يحقّق لهم من الإشباعات الذاتية، إنّما يمارسون سلوكاً شاذّاً لا مشروعية فيه، والمهمّ هو ملاحظة الاستعارة التي انتخبها النصّ لتجسيد هذه الحقيقة، وهي العبادة على حرف. والسؤال هو: ما هي الأهميّة لهذه الاستعارة؟ إنّ النصّ قد انتخب ظاهرة (الحرف) - وهو طرف الشيء - ليجسّد بها مفهوم الاشباع غير المشروع، الإشباع الذاتي، الإشباع التافه. فطرف الشيء يعني جانبه الذي لا أهميّة فيه، كما لو تمسّكت مثلاً بطرف أحد جوانب الإشباع التي تعتزم الاستفادة منها، حينئذٍ فإنّ التمسّك بجانبٍ منه لا يحقّق هدفك، بل لابدّ من التمسّك بكلّ أطرافه، التمسّك بالخير الدنيويّ وحده هو تمسّك بأحد جوانب الشيء وليس بجميعه. لذلك، فإنّ الشخصية الذكية هي التي تتمسّك بما هو محقّق

للجوهر، وليس للقشر الخارجي من الأشياء.

إنَّ النصَّ يريد أن يقول: إنَّ من يعبد الله من أجل الخير الدنيوي، إنَّما يتمسك بأحد جوانب الإشباع، وهذا ليس في صالحه، ولذلك عند ما يواجه الشدَّة الدنيوية، سوف يتخلَّى عن العبادة لله تعالى، وهذا ما يجعله خاسراً للعالم والآخر أيضاً، أمَّا الدنيا، فلا تُها محفوفة بالشدائد، ولذلك يخسرها مثل هذا الشخص، وأمَّا الأخرى، فسيخسرها أيضاً لأنَّه تخلَّى عن عبادة الله تعالى عند مشاهدته لشدائد الدنيا.

وهكذا نجد، أنَّ الاستعارة القائلة «و من الناس من يعبد الله على حرفٍ» جاءت لتجسّد مفهوم الخسارة الدنيوية والأخروية، حيث أشارت إلى ذلك من خلال تعقيها على أمثلة هؤلاء (فإنَّ أصابه خير اطمأنَّ به، وإنَّ أصابته فتنة انقلب على وجهه، خسر الدنيا والآخرة، ذلك هو الخسران المبين).

والآن نجد أنَّ إشارة النصِّ إلى أنَّ من يعبد الله تعالى على حرفٍ، يخسر الدنيا والآخرة، قد اقترنت بصورة فنية هي قوله تعالى «انقلب على وجهه»، هذه الصورة هي صورة (رمزية) كما تلحظ. وقد صاغها النصُّ ليجسّد بها ردَّ الفعل الذي يصدر عنه الأشخاص عندما تصيبهم شدائد الحياة، ويتخلَّون عن عبادة الله تعالى. إنَّهم ماداموا يعبدون الله تعالى بقدر ما يصيبهم من الخير الدنيوي، حينئذٍ إذا لم يصبهم هذا الخير، سوف يتخلَّون عن عبادة الله تعالى.

وهذا التخلّي عن عبادة الله تعالى قد جسّده النصُّ القرآني الكريم عبر صورة رمزية هي قوله تعالى (انقلب على وجهه). والمطلوب هو ملاحظة هذا الرمز ومدى تجسيده لمفهوم التخلّي عن عبادة الله تعالى وما يستجرّه من الخسران الدنيوي والأخروي.

إذن: لتحدّث مفصلاً عن السمات الفنية لهذا الرمز؟

إنَّ الرمز - كما كرّرنا - هو إشارة شيء إلى شيء آخر. إشارة ما هو محدود من الألفاظ إلى ما هو غير محدود من الدلالات. وإذا كان الأمر كذلك، فإنَّ الرمز القائل «انقلب على وجهه» يتضمّن الإشارة إلى دلالاتٍ متنوعة غير محدودة.

تري: ما هي هذه الدلالات غير المحدودة؟

لنلاحظ أولاً عناصر هذا الرمز «الانقلاب على الوجه».

إنَّ «الانقلاب على الوجه» يتداعى بأذهاننا إلى رمز آخر في القرآن الكريم هو «انقلاب الشخص على عقبه». وقد سبق أن تحدّثنا عن هذا الرمز (في مواقع متقدمة)، بيد أنَّ ما نعتزم لفت نظرك إليه هو أنك تلاحظ بأنَّ النصَّ القرآني قد استخدم مثل هذا الرمز ليشير به إلى الارتداد عن الدين، وهو مشابه للرمز القائل (انقلب على وجهه)، حيث أنَّ الانقلاب على الوجه يرمز أيضاً إلى الارتداد. ولكنَّ السؤال هو: لماذا استخدم النصَّ القرآني (انقلاب الشخص على عقبه) في موارد خاصّة، واستخدم انقلاب الشخص على وجهه في موارد أخرى كال مورد الذي نحن في صدد الحديث عنه؟ إنَّ هناك لسراً فنياً وراء ذلك، حيث يمكنك أن تتبيّن الفارق بين النصّ المعجز وبين النصوص العادية.

إنَّ من يرتدّ على العقب يجسّد مطلق الارتداد عن الشيء، كمن يرتدّ عن الحقّ مثلاً. أمّا الانقلاب على الوجه فيتناول مواقف مغايرة للارتداد المطلق. الذي يرتدّ على عقبه يترك نظره وسيره إلى الأمام ليتّجه إلى الخلف، وهذا ما يتساق مع من يترك الحقّ ويرجع إلى الباطل، ويترك الأمام ويتّجه إلى الخلف. والانقلاب على الوجه، يحمل دلالة أخرى، إنّه لم يرتدّ إلى الخلف بل يسقط فجأة على الأرض، يُسقط وجهه على الأرض.

والآن لنرَ الفارق بين من يرتدّ عن الحقّ وبين من يتعامل مع الحقّ بقدر ما يجزّه إليه من النفع، فيتشبّه به في حالة الرخاء، ويتركه في حالة الشدّة، مثل هذا الشخص - كما تلحظ - ليختلف تماماً عن الشخص الذي يتخلّى عن الحقّ مطلقاً بحيث يتناسب تخلّيه عن ذلك مع رجعته إلى الوراء.

أمّا الذي يتعامل مع الحقّ بقدر ما يجزّه من المنفعة، حينئذٍ نجده، في حالة عدم المنفعة أو الخسارة الماديّة، يُصاب بخيبة أمل، ويفقد صوابه بحيث يتعثّر في مشيه أو نظره، فيقع على وجهه. لذلك نجد أنَّ النصَّ القرآني الكريم، عندما يصف أمثلة هذا الشخص الذي يعبد الله تعالى على حرف، يخلع عليه طابع الطمأنينة إذا أصابه الخير (فإنَّ أصابه خير اطمأن به)، ويخلع عليه في حالة الشدّة طابعاً مضاداً للطمأنينة هو (الانقلاب

على الوجه).

فالانقلاب - إذن - هو ردّ فعل سلبي حيال الشدة. والطمأنينة ردّ فعل إيجابي حيال الخبر. وأنت ترى أنّ النصّ لم يصف لنا ردّ الفعل من حيث الحالة الداخلية، بل من حيث انعكاساته على سلوك الشخص حركياً، وهو الانقلاب على وجهه. والسبب فنياً هو ما ذكرناه لك من أنّ الشخص إذا كان تعامله مع الشيء نفعياً حينئذٍ فإنّ الصدمة النفسية التي يتعرّض لها - في حالة خسارته - تترك آثارها الشديدة على تصرّفاته بحيث يتعرّض في خطأ العقلية والنفسية، وينعكس ذلك على تعثره بدنياً.

أو لنقل: إنّ الرمز (الانقلاب على الوجه) هو إشارة للانقلاب على خطّ الاستواء النفسي لدى الشخص، أو خطّ التوازن النفسي أو الاطمئنان الذي ذكره النصّ. فهذه القرينة - الاطمئنان - تستكشف ما يضافه وهو التمرّق أو الانشطار النفسي، فيما يفسّر لنا هذا جانباً من السرّ الفني لانتخاب الرمز المذكور، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿يَدْعُو مِنْ دُونِ اللَّهِ مَا لَا يَضُرُّهُ وَلَا يَنْفَعُهُ ذَلِكَ هُوَ الضَّلَالُ الْبَعِيدُ * يَدْعُوا لَمَنْ ضَرُّهُ أَقْرَبُ مِنْ نَفْعِهِ لِبُئْسَ الْمَوْلَى وَلِبُئْسَ الْعَشِيرُ﴾^١

سابقاً حدّثناك عن الصورة الاستعارية والرمزية في الآية الكريمة «ومن الناس من يعبد الله على حرف، فإنّ أصابه خير اطمأنّ به وإنّ أصابته فتنة انقلب على وجهه»، حيث أوضحنا لك صورتني: العبادة على الحرف، وما يترتب عليها من الانقلاب على الوجه. أمّا الآن، فنحدّثك عن صورتين تمثيليّتين وردتا في هذا المقطع القرآني الكريم، حيث تجد أنّ النصّ عقّب على هؤلاء الذين يعبدون الله من أجل المنفعة الدنيوية، ويتخلّون عن عبادته في حالات الشدائد ويخسرون بذلك دنياهم وأخراهم، بل يدعون «لمن ضره أقرب من نفعه»، ثمّ عقّب ثانيةً على هذا النمط من المعبود الوثني، بقوله تعالى «لبئس المولى ولبئس العشير».

ولو دققت النظر في هاتين الصورتين، لوجدتهما من الصور الطريفة التي تنتخب من تجارب الناس ما هو شديد الألفة، وما هو شديد اللصوق بتجاربهم، إنهما صورة (المولى) أي الناصر، وصورة (العشير) أي: المعاصر أو المخالط أو الصاحب.

ولعلك تتحسّس بمدى جمالية هاتين الصورتين، عندما تواجه اقترانهما بالصيغتين المعروفتين في مجال المدح والذم - أي: نعم و بئس - حيث انتخب النصّ هنا صيغة (الذم)، ثم عندما تواجه عنصراً فنياً ثالثاً هو التكرار، حيث كرّر هذه الصيغة (بئس)، كما تواجه عنصراً فنياً رابعاً هو (التوكيد) حيث قرن الصيغة المذكورة بالأداة التأكيدية (اللام)، فقال تعالى (لبئس المولى ولبئس العشير).

إذن: نحن الآن أمام صورتين تمثيليتين تتضمنان مجموعة من العناصر الفنية التي تتآزر لتقدّم ما هو شديد الإثارة والطرافة من الصور.

الصورتان - كما تلاحظ - هما (تمثيليتان)، و (الصورة التمثيلية) - كما حدثناك عنها سابقاً - لها تميّز خاص، أي ذات مهمة فنية تختلف عن المهمة الفنية للصور الأخرى، كالتشبيه والاستعارة والرمز... إلخ، حيث إنّ لكلّ واحدة منها مهمتها الخاصة بها، بحسب ما يتطلبه السياق للنصّ، فما هي خصوصيّة هذا السياق الذي وردت فيه الصورة التمثيلية؟

إنّك إذا أعدت النظر من جديد، لاحظت بأنّ الموقف أو السياق هنا، يتحدّث عن عبادة الوثن، ويتحدّث عن عبادة قوم كانوا يعبدون الله على حرف، أي بقدر ما تجرّه العبادة عليهم من المنفعة الدنيوية، وإنّ هؤلاء، حينما تصيبهم الفتنة أو الشدة يتخلّون عن عبادة الله تعالى.

سياق النصّ الذي وردت فيه الصورتان التمثيليتان (لبئس المولى ولبئس العشير) حيث تجد أنّ النصّ يستهدف من وراء ذلك أن يكشف مدى الانحطاط الذهني لأمثلة هؤلاء الناس، حيث أنّهم يتعاملون مع الله تعالى بقدر ما يجدون من المنفعة الدنيوية، فإذا أصابهم خير عبدوا الله عز وجل، وإن أصابتهم فتنة انقلبوا... ولكنهم بالنسبة إلى عبادة الأصنام، نجدهم لا يمارسون هذا السلوك، بل العكس من ذلك دون أن يشعروا.

إنَّهم يعبدون الصنم، والصنم لا ضرر فيه ولا نفع، فكيف - إذن - يعبدون ما لا ضرر فيه ولا نفع بالنسبة إلى الصنم، في حين إنَّهم يعبدون الله تعالى في حالة خاصَّةٍ فحسب، هي حالة المنفعة؟ لماذا لا يطبقون هذا المبدأ المنحرف في مجال عبادتهم الوثنية؟ هذا واحد، يضاف إلى ذلك، إنَّ الحالة هنا عكسية، فالصنم يسبِّب لهم الضرر دون النفع (يدعون لمن ضرَّه أقرب من نفعه).

إذن، كم هي شديدة حالتهم الانحطاطية هذه؟ ولذلك عقَّب عليهم النصَّ القرآني الكريم قائلاً عن مثل هذه العبادة والوثن الذي يعبدونه بأنَّه لبئس المولى ولبئس العشير. فالمولى والعشير هما اللذان خلع عليهما النصَّ طابعاً تمثيلاً من الذمِّ، من خلال صيغة «لبئس» ليوضَّح مدى التخلف الذهني لهؤلاء المنحرفين.

لكن : ما نستهدف لفت نظرك إليه، هو أنَّ الصورة (التمثيلية) التي انتخبها النصُّ، إمَّا تتميز خصوصيتها في أنَّها ذات مهمَّة فنيَّة تضطلع بتعريف الشيء، أي أنَّها تعرف وتجسِّد، لا أنَّها تشبَّه أو ترمز أو تستعير. إنَّها - أي الصورة التمثيلية - تعني إحداث علاقة بين شيئين يقوم أحدهما بتمثيل وتجسيد وتعريف الشيء الآخر. وهذا ما نجده في الصورتين التمثيليتين «لبئس المولى ولبئس العشير».

إنَّ هدف النصِّ هو أن يعرف بأنَّ ما يعبده هؤلاء الوثنيون، بدلاً من عبادة الله تعالى وحده، هو المولى البائس والعشير البائس. لماذا؟ لأنَّه لا يجرُّ منفعة للعابد، بل يجرُّ إليه الضرر، مع أنَّهم في عبادتهم لله تعالى كانوا يتعاملون وفق المنفعة والضرر.

والآن : إذا عرفنا السرَّ الفني لانتخاب الصور التمثيلية هنا، يجدر بنا حينئذٍ أن نحدِّثك عن دلالتها الفنيَّة وما تنطوي عليه من عناصر الطرافة والإثارة والجمال.

إنَّ أهميَّة هذه الصورة تتمثَّل في كونها قد انتخبت (المولى) والعشير لتجسِّد بهما مفهوم (العبادة الوثنية)، وانتفاء فاعليتها التي توهم الوثنيون وجودها. إنَّ العلاقة الاجتماعية بين الفردين، وبين الفرد وأحد الأطراف الاجتماعية كالدولة مثلاً، أو بين الفرد والطرف الغيبي، كالسماء مثلاً، أو سائر الأطراف المعنوية التي يتَّجه إليها الفرد.

هذه العلاقة يمكن تصوُّرها، في ضوء المفهوم الاجتماعي للعلاقات، ذات جانبين :

مادّي و معنوي، ولكنّها في الحالات جميعاً ذات معطى نفسي، لأنّ الجانب المعنوي يحقّق إشباعاً للحاجة إلى ما يُطلق عليه مصطلح (الانتماء الاجتماعي)، نظراً لتركيبية الإنسان القائمة على حبّ الاجتماع، كما أنّ الجانب المادّي لا مناص من إشباعه نظراً لحاجات الإنسان إلى الغذاء والسكن... إلخ.

من جانب آخر، فإنّ العلاقة المذكورة تنشطر إلى قسمين حاجة الإنسان إلى من يفوقه فاعلية، كحاجة الطفل مثلاً إلى من يلي أمره، وحاجة الإنسان مطلقاً إلى ترشيد سلوكه. وهناك حاجة أخرى تقوم، ليس على فوقية الطرف الآخر، بل إلى تكافؤه في المشاعر والأحاسيس، وهو يتمثّل في جماعة الأسرة والأصدقاء، ونحو ذلك من أشكال ما يُسمّى (الجماعة الأولية) في اللغة الاجتماعية.

إنّ ما نؤكد عليه في هذا الصدد، أنّ النصّ القرآني الكريم، قد انتخب صورتَي (المولى) و (العشير) ليجسّد بهما (الحاجة البشرية) إلى من يفوقها ويتكافأ معها، أي : الحاجة إلى الترشيده من توجّه و رعاية ونحوها، ثمّ الحاجة إلى الانتماء الاجتماعي كالصداقة مثلاً أو الأقارب أو الأسرة كما قلنا.

إنّ المولى في قوله تعالى (لبئس المولى) تمثّل الحاجة الأولى، وإنّ العشير في قوله تعالى (لبئس العشير) تمثّل الحاجة الثانية.

وفي ضوء هذه الحقيقة يمكنك أن تتبيّن مدى أهميّة هاتين الصورتين التمثيليتين (لبئس المولى و لبئس العشير).

فالمولى هو المجسّد للفق، والعشير هو المجسّد للتكافؤ بين طرفي العلاقة.

والآن : يمكنك أن تربط بين هاتين الصورتين وبين سلوك الوثنيين الذين يتّخذون من دون الله تعالى ما لا ينفعهم بل ما يضرّهم كيف ذلك؟

إنّ الحاجة الأولى أي : حاجة الإنسان إلى المولى، إلى المرشد، إلى الناصر، هذه الحاجة لا يمكن أن يحققها الصنم، لماذا؟ لأنّه حجر لا يملك وعياً ولا فاعلية، فكيف يتّخذ الأغبياء مولى لهم؟ وكذلك الحاجة الثانية لا يمكن أن يتحقّق إشباعها من قبل الصنم، لماذا؟ للسبب نفسه وهو انعدام وعيه و فاعليته، فكيف يتّخذ الأغبياء (عشيراً)

لهم، أي: طرفاً اجتماعياً متكافئاً كالأُسرة، والقرابة والأصدقاء، فالصنم لا يمكن أن يحقق إشباعاً لحاجة الإنسان إلى الانتماء الاجتماعي مادام عديم الوعي والفاعلية. إذن: للمرّة الجديدة، أنّ المتلقي لمدعو بأن يتأمل بدقّة هاتين الصورتين الممتعتين الممتلئتين بعناصر الإنارة والجمال من جانب، وبعق الدلالة ودقّتها من جانب آخر. وكيف أنّها قد انتخبت جوهر العلاقات التي يقوم عليها سلوك الإنسان لتجسّد من خلالها سلوك المنحرفين الذين رسمتهم بأنهم خسروا الدنيا والآخرة في تخليهم عن الله تعالى، وفي اتجاههم إلى من هو دونه، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى: ﴿مَنْ كَانَ يَظُنُّ أَنْ لَنْ يَنْصُرَهُ اللَّهُ فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ فَلْيَمْدُدْ بِسَبَبٍ إِلَى السَّمَاءِ ثُمَّ لِيَقْطَعْ فَلْيَنْظُرْ هَلْ يُذْهِبَنَّ كَيْدَهُ مَا يَغِيظُ﴾^١.

في هذه الآية الكريمة، واحدة من الصور الفنيّة المدهشة إنك لو تأملتها بدقّة، لاحظت أنّك أمام صورة ملأى بالطرافة، وبالأسرار الفنيّة الفائقة، وبالإمتاع الجمالي، وبكلّ ما هو مثير ومعجز وملفت للنظر.

الصورة في هذه الآية الكريمة تنتسب إلى ما نطلق عليه مصطلح (الصورة الإحالية)، أي الصورة التي تتضمّن ما هو غير ممكن بشرياً، وهي تشبه من بعض الجوانب لما أسميناه (الصورة الفرضية) التي حدّثناك عن بعض نماذجها، في مواقع سابقة، حيث (تفترض) شيئاً لم يحدث، وإن كان ممكناً في ذاته أو في مجالات أخرى مثل صورة ﴿لو أنزلنا هذا القرآن على جبل...﴾^٢.

المهم، ينبغي قبل أن نحدّثك عن هذه الصورة، أن نحدّثك عن السياق الذي وردت فيه.

إنّ الآية الكريمة تتحدّث عن المنحرفين الذين يعادون الإسلام وتغيظهم كلمة الإسلام ونصرة الله تعالى للنبي ﷺ، حيث يقول لهم النصّ: إنّ من يظنّ أنّ الله تعالى لن

ينصر نبيّه ﷺ في الدنيا والآخرة، فليمدد إلى السماء بما يقدر عليه من الأسباب، ثمّ ليقطع نصرة الله تعالى للنبي ﷺ ثم لينظر، هل يستطيع بعمله هذا أن يزيل غيظه من نصرة الله تعالى للنبي ﷺ. هذا هو السياق الذي وردت فيه الصورة الفنيّة، ونعني بها صورة الإمداد بسبب إلى السماء، وقطعه لنصرة الله لنبيّه ﷺ.

في البدء، ينبغي أن نلفت نظرنا إلى أن المفسرين يتفاوتون في تحديد المراد من الصورة المذكورة، فهناك من يذهب إلى ما ذهبنا إليه، وهناك من يذهب إلى أن المقصود من ذلك هو أن يمدّ المنحرف الذي تغيظه نصرة الله تعالى لرسول الله ﷺ حبلاً في السقف، وليمدد ذلك الحبل حتّى يقطع بحيث يموت مختنقاً.

وفي تصوّرنا أن الاتجاه الأوّل أقرب، من الزاوية الفنيّة التي نعني بها، إلى جمالية الصورة وتركيبها، لماذا؟ إنك لا تشاهد أيّة قرينة تساعد على عملية شدّ الحبل في السقف، وعملية إمداد الحبل والتفافه حول العنق واستتباعه إماتة الشخص، مضافاً إلى أن قوله تعالى (ثمّ ليقطع فلينظر هل يذهبنّ كيده ما يغيظ) يتنافى مع عملية الاختناق و الموت، حيث لا حياة له، لننظر هل يذهبنّ كيده ما يغيظ.

لذلك، فإنّ التفسير الآخر، وهو الذي أشرنا إليه يظلّ أقرب إلى واقع التركيب الصوري، وما يتضمّنه هذا التركيب من الأسرار الفنيّة التي سنحدّثك عنها. إذن لنحدّث عن الصورة المشار إليها، ونبدأ بتحليلها أولاً.

إنّ الصورة المذكورة تتركّب من عملية مدّ شيء من الأشياء إلى السماء، وليكن الحبل أو أيّ سبب آخر، وهذا هو الجانب الماديّ للصورة، ثمّ تتركّب من عملية أو محاولة قطع لنصرة السماء لمحمد ﷺ. وهذه العملية مجهولة، قد تكون ماديّة وقد تكون عملية كلاميّة أو معنوية، ثمّ تتركّب من عملية ثالثة نفسية هي إذهاب الغيظ من صدر المنحرف. وأخيراً، ثمة عملية رابعة نفسية تقف وراء العمليات الثلاث هي كيد المنحرف الذي يمارس هذه العمليات لتمرير هدفه البائس.

إنّ الطرافة تظلّ هي العنصر المصاحب لكلّ هذه العمليات الملفعة بشيء من الغموض. فأنّت لو أمعنت النظر بدقّة، للحظت أنّك أمام صور حسيّة ذات إمتاع وضباية

في آن واحد. حيث يمكنك أن تستحضر في خيالك صورة أحد الأشخاص و هو يرفع بحبل إلى السماء، ويحاول الصعود من خلاله إلى السماء، ثم يقوم بعمليات خاصة يحاول من خلالها أن يقطع نصره الله تعالى عن النبي ﷺ، ثم يقف فينظر هل استطاع أن يذهب بكيده هذا ما يغيظه؟

الطرافة هنا - ونحن نضطر إلى أن نكرر هذا الكلام عن الطرافة - تتمثل في جميع العمليات التي عرضها النص. فعملية مدّ الحبل مثيرة كل الإثارة، تستوقف كل ملاحظ، تشده إلى مشاهدة العملية كل الشد، لماذا؟ لأنها محفوفة بالغرابة و بجدة المحاولة وبصعوبتها و بغموضها و... إلخ. إنه لمن الصعب أن تتصور رجلاً ينصب سلماً طويلاً مثلاً و يصعد به إلى فوق، و لكن هل ثمة حدّ هناك؟ كلاً. لذلك تبدأ طرافة الموقف.

و أمّا إذا كان السبب شيئاً آخر هو الحبل مثلاً، فإن الغرابة أو الطرافة لتتضاعف، لماذا؟ لعدم إمكانية الشد أو المدّ إلى الأعلى إلا من خلال السقف. و لكن أين السقف، وأين السماء منه؟

من هنا نجد أنّ النص ترك لنا نحن القراء أن نتخيّل ما يسمح لنا به التخيّل من استحضار أية وسيلة نخترنها في تجاربنا لتتصور من خلالها نمط الوسيلة التي يستطيع بها المنحرف أن يمدّ بها إلى السماء، و هذا ما يفسّر لنا السرّ الفني الكامن وراء العبارة التي قالت «فليمدد بسبب إلى السماء»، فعبارة (بسبب) دون أن يحددها النص بحبل أو بسلم أو بغيرهما، تعني أنّ النص قد استهدف من ذلك أن يترك للمنحرف بأن ينتخب أو يتدع أية وسيلة مبتكرة متطورة في تصنيعها مثلاً بحيث تمكنه من الصعود إلى السماء و تحقيق حلمه البائس.

و الآن نفترض أنّ المنحرف قد تمكّن من الصعود إلى السماء، فهنا تواجهنا جملة من الافتراضات الممتعة، حيث ننتظر أن يقوم بعملية (القطع) لنصرة السماء. فما هي مشخصات هذه العملية، و ما هي حدودها؟ إنه يريد أن يحقق هدفاً هو قطع النصرة لمحمد ﷺ، لكن: كيف يقطعها؟ ما هي وسائله التي يعتمد عليها؟ إنه أمام سماء و ملائكة و... إلخ، فما الذي بمقدوره أن يفعله؟ فالمتلقّي هنا يواجه عشرات الافتراضات الموهومة

التي تصاحب محاولة قطع المنحرف للنصر. وهذا إمتاع جديد يسمح لعنصر التخيل بالحركة والنشاط والحيوية.

ثم لنقف عند المرحلة الأخيرة، وهي أن ينظر إلى نتائج محاولاته الوهمية، حيث يتساءل النصّ قائلاً: هل يذهبن كيده ما يغيظ؟ طبيعياً، يترك النصّ جواب التساؤل المذكور مفتوحاً. وهذا هو واحد من أسرار الفن، أي: اختتام الصورة الفنية نهاية مفتوحة وليس مغلقة، حيث نعرف أنّ النهاية المغلقة للشيء هي التي تحدّد المصير النهائي له، كما لو ختم النصّ حياة الشخصية التي يرسمها بالفشل، ولكن عندما يترك النهاية مفتوحة، حينئذٍ فإنّ السرّ الفني ليتوهّج تماماً من خلال هذه النهاية. فأنّت حينما يواجهك رسم لشخصية ذات سلوك يبتعث الإثارة، عندئذٍ ستدع خيالك يتحرّك في مجالاتٍ شتّى لتستخلص نمط النهاية التي ستطبع سلوك هذا الشخص، في حالة كونه قد رسم بلا نهاية. لكن: عندما يواجهك رسم لشخصية خلع عليها النصّ طابعاً افتراضياً أو إحيائياً، أي ما هو من المحال والممتنع، عندئذٍ يمكنك - دون الحاجة إلى أن يرسم لك النصّ نهايته - أن تستخلص سريعاً نمط النهاية البائسة التي تنتهي إليها مثل هذه الشخصية، وهذا ما نجده في رسم المنحرف الذي تحدّث عنه النصّ متسائلاً: (فلينظر هل يذهبن كيده ما يغيظ). طبيعياً، أنّ المتلقّي سيدرك فوراً - على نحو عفوي - أنّ الغيظ سيبقي داخل أعماقه، أعماق المنحرف الذي يشتعل غيظاً دون أن يقدر على عمل شيء.

بقي أن نلفت نظرك - أخيراً - إلى أهمّية مثل هذه الصورة (الإحالية) أو (الممتنعة). إنّ الفارق بين الصورة الوهمية التي تطبع نتائج البشر، وبين الصورة الممتنعة أو الافتراضية التي تطبع النتائج المعجز، هو أنّ الافتراض أو الإمتناع يصاحب أولهما نوع من التعظيم للشيء، و يصاحب الآخر نوع من التهوين أو السخرية من الشيء، أي أنّ أحدهما يضادّ الآخر تماماً. ولكلّ مسوّغات بطبيعة الحال. و يعيننا أنْ نحدّثك الآن عن المسوّغ للصورة الممتنعة، مادمنّا في صدد تحليلها فنياً.

إنّ عنصر (السخرية) من المنحرفين تفرض ضرورتها، لماذا؟ لأنّ المنحرف مغلق الذهن، مشحون بالتوتّر النفسي، غارق في عدوانيته، في غيظه، في حقه على ما هو خير.

و حينئذٍ فلا بدّ من مخاطبته بلغة ساخرة تتناسب و عقليته و كيده. إنّ كيده لقاصر، و هل يمكنه أن يصنع شيئاً حيال السماء و قدرتها؟ كلّاً، و في مثل هذه الحالة، فإنّ السخرية منه تفرض أن يكون الرسم بسلوكه متجانساً مع واقعه، فمادام عاجزاً عن ممارسة أيّ عمل قبالة السماء ألم يكن من الأجدر أن ترسم له صورة ذات دلالة على عجزه، أي : عدم قدرته عمل شيء.

و هذا ما حدث بالفعل، حيث رسمه النصّ عبر صورة ممتنعة هي (فليمدد بسبب إلى السماء، ثمّ ليقطع، فلينظر هل يذهب كيده ما يغيظ؟). إذن : كم تبدو هذه الصورة الممتنعة متجانسة تماماً مع طبيعة السلوك الذي يصدر المنحرف عنه، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿حَنَفَاءَ لِلَّهِ غَيْرَ مُشْرِكِينَ بِهِ وَ مَنْ يُشْرِكْ بِاللَّهِ فَكَأَنَّمَا خَرَّ مِنَ السَّمَاءِ فَتَخْطَفُهُ الطَّيْرُ أَوْ تَهْوِي بِهِ الرِّيحُ فِي مَكَانٍ سَحِيقٍ﴾^١.

في هذه الآية الكريمة، تلاحظ تشبيهاً من التشبيهات التي لها تميّز خاصّ في القرآن الكريم. فالتشبيهات أو مطلق الصور في القرآن بعضها مألوف، و بعضها مقرون، مضافاً إلى ألفته بما هو سهل الإدراك، و بعضها مقرون بما هو صعب الإدراك... وهكذا. التشبيه الذي نحن في صددده ينتسب إلى النمط الأخير من نماذج التشبيه، أي التشبيه المألوف، و لكنّه مقرون بما هو صعب الإدراك.

من جانب آخر، نجد أنّ بعض تشبيهات القرآن تتوكّأ على ما هو مألوف من العلاقات بين الأشياء، أي أنّ النصّ القرآني يستحدث علاقات واضحة بين المشبه و المشبّه به، مثل (و حور عين كأمثال اللؤلؤ المكنون). و حيناً آخر نجده يتوكّأ على علاقات ضبابية ممتعة بين المشبّه به و المشبّه.

هذا ما يمكنك أن تلاحظه في التشبيه الذي نحن في صددده (و من يشرك بالله، فكأنّما خرّ من السماء فتخطفه الطير أو تهوي به الريح في مكان سحيق). و المهم بعد

ذلك، هو أنَّ هذه الضبابية المتعة تُصاحبها سمتان، هما طرافة التشبيه، أي عدم استخدام أمثلته في اللغة، ثمَّ وضوح المشبَّه به، السقوط من السماء، خطف الطير... إلخ. وهذا ما يثير الدهشة و الانبهار، طالما نعرف بأنَّ الضبابية والوضوح لا يجتمعان، وأنَّ الألفة والطرافة يندر الجمع فيما بينهما، إلَّا أنَّ الإعجاز القرآني الكريم يتخطَّى - بطبيعة الحال - هذه الحقائق ليقدِّم واحداً من التشبيهات المدهشة حقاً كما سيَتَّضح لك.

والآن: لنبدأ بتحليل هذه الصورة التشبيهية، إنَّ النصَّ القرآني يريد أن يوضِّح ظاهرة (الشرك) بالله تعالى. وحينئذٍ شبَّه هذه الظاهرة، أي الشرك، بمن سقط من السماء فتخطَّطته الطير، ثمَّ شبَّهه بتشبيه آخر هو بمن سقط من السماء فهوت به الريح في مكان سحيق. وإذا أردنا أن نحلِّل هذه الصورة، يتعيَّن علينا أن نعرض لجملة من الخصائص الفنية، منها ما يرتبط بأداة التشبيه (كأنَّ)، ومنها ما يتَّصل بنمط هذا التشبيه وافتراقه عن التشبيهات الأخرى في القرآن الكريم.

ونقف أولاً مع أداة التشبيه (كأنَّما).

من الحقائق التي لاحظناها في تشبيهات القرآن الكريم، وفي نصوص أهل البيت المعصومين عليهم السلام، أنَّ استخدام أدوات التشبيه يحمل كلَّ واحدة منها خصوصية تختلف عن خصوصية الأداة الأخرى. هذه الحقيقة لم يكدها يلتفت إليها الدارسون، بيد أننا من خلال عمليات استقرائية استطعنا أن نكتشف هذه الفوارق بين أدوات التشبيه الثلاث (الكاف) (كأنَّ) (مثل).

و تسأل: ما هي الفوارق بينها؟ ونجيب: أنَّ (الكاف) تستخدم في الحالات الاعتيادية للشيء، أي: عندما يريد النصُّ أن يشبَّه بين شيء وآخر، بحيث تكون العلاقة بينهما تأخذ درجة المنحنى المتوسط، حينئذٍ تُستخدم الأداة (الكاف) لتشير إلى أنَّ أوجه الشبه بين الشئيين متقاربة بدرجة متوسطة، كما لو افترضنا أنَّ أوجه الشبه بين الطرفين هي ٥٠%. ولكن إذا كانت أوجه الشبه أقلَّ من ذلك، حينئذٍ تستخدم أداة (كأنَّ)، وأمَّا إذا كانت أوجه الشبه أكثر من ذلك، حينئذٍ تستخدم الأداة (مثل).

هذه الحقيقة أوضحناها، في مواقع سابقة، ولكننا عرضنا عابراً لها الآن، لأننا في

صدّد احد التشبيهات التي استخدمت الأداة (كأنّ) لتشير بها إلى أوجه الشبه بين (الشرك) وبين السقوط من السماء، بحيث تتخطّف الطير الساقط، وبحيث تهوي به الريح في مكان سحيق. أي، أنّ هذا التشبيه يتناول العلاقة بين الشرك وبين السقوط من السماء من خلال وجود نسبة خاصّة من التشابه بينهما هي أقلّ من المتوسط.

و من الطبيعي أنّ لهذا سرّاً فنياً سنوضحه لك لاحقاً.

لكن : من الطبيعي أيضاً، ينبغي أن تضع في ذهنك أنّ المعيار الفني لجمال التشبيه لا يتحدّد بمقدار ما يكون بين الشيئين من أوجه الشبه، أي لا يُقاس بكثرة وجوه الشبه أو بقلّتها، بل بمقدار ما يؤدّي به وجه الشبه من مهمّة فنية. لذلك تجد في القرآن الكريم بعضاً من التشبيهات التي تتكرّر فيها أوجه الشبه بين الشيئين لدرجة عالية جدّاً، وتجد حيناً أنّ أوجه الشبه تنحصر في وجه واحد مثلاً، وهذا يعني أنّ المعيار ليس هو كثرة أو قلّة أوجه الشبه، بل هو في اقتناص وجه محدّد من الشبه لتوضيح المقصود.

إذا عرفنا هذه الحقيقة، حينئذٍ نبدأ بمتابعة الحديث عن التشبيه الذي نحن في صده. إنّ النصّ القرآني الكريم - كما قلنا - قد استخدم الأداة (فكأنّما) ليشبّه من خلالها بين (الشرك) وبين من يسقط من السماء فتخطفه الطير أو تهوي به الريح في مكان سحيق. وهذا يعني أنّ أوجه الشبه بين الشرك والسقوط من السماء هي محدّدة في نقطة خاصّة. والمطلوب هو ملاحظة هذه النقطة التي تبرز حقيقة الشرك، فما هي؟

النصوص المفسّرة تتفاوت في بيان المقصود من هذا التشبيه، إنّ البعض منها يتّجه إلى القول بأنّ المقصود من ذلك هو أنّ المشرك هالك لا محالة، فكأنّ الساقط من السماء إلى الأرض هو هالك، كذلك فإنّ المشرك هو هالك لا أمل في نجاته. ويذهب البعض الآخر إلى أنّ المقصود من ذلك هو أنّ المشرك بعيد عن الحقّ بعد من سقط من السماء إلى الأرض فأهوت به الريح في مكان بعيد.

و السؤال هو : إذا كان الهدف من التشبيه هو مجرّد الإبانة عن مدى البعد بين الشرك والسقوط، بين البعد عن الحقّ وبين بعد الساقط بين السماء والأرض، فلماذا جاءت القيود الأخرى، مثل فتخطّف الطير مثلاً؟ ما علاقة خطف الطير بالبعد والقرب؟ ثمّ من

الممكن أن يقال بأنَّ الريح حينما تنقل الساقط من السماء إلى مكان بعيد، أن تكون هناك علاقة بينهما من حيث البعد، ولكن ما هي الضرورة إلى أن تتدخل الريح لتنتقل الساقط إلى مكان بعيد؟ فالسقوط من أعلى إلى الأرض، خصوصاً من السماء إلى الأرض، كافٍ في تحديد البعد بين الشرك والساقط، فلماذا هذه القيود إذن؟

لا نقدر أن أحداً يمكنه أن يجيب على مثل هذا السؤال. وحينئذٍ لابدّ من البحث عن أسرارٍ أخرى وراء هذا التشبيه، بخاصّة إذا أخذنا بنظر الاعتبار، أن القرآن الكريم يدقّ في استخدامه للتشبيه على نحو مذهل ومدهش، وحينئذٍ لابدّ من وجود أسرارٍ خاصّة لا يزال الدارس الأدبي عاجزاً عن أن يكتشفها.

ترى: هل يُتاح لنا أن نتأمل من جديد عسى أن نكتشف بعض هذه الأسرار؟ لنحاول إذن.

لكن قبل أن نتّجه إلى هذه المحاولة، ينبغي لفت النظر إلى أننا أمام نمطٍ خاصّ من التشبيه، هو ما نطلق عليه اسم، التشبيه المتكرّر، وهو - أي التشبيه المتكرّر - على أنواع لا يعنيها أن نعرضها جميعاً بقدر ما يعنيها أن نعرض لأحد أشكاله، وهو التشبيه الذي نحن في صده. فأنّت تجد أن النصّ شبّه الشرك بمن سقط من السماء، فتخطّفته الطير، ثمّ استخدم الأداة (أو) المرددة بين أكثر من شيء حيث شبّه الشرك بمن ألقته الريح في مكان بعيد.

و هذا يعني أن النصّ قد اعتمد أولاً عنصراً مشتركاً هو السقوط من السماء، ثمّ ردّد بين شيئين يترتبان على السقوط هما: خطف الطير أو لقاء الريح في مكان بعيد، بالنسبة إلى الساقط. وهذا النوع من التشبيه المردّد أو المتكرّر، لابدّ من أن ينطوي بدوره على أسرار فنيّة. إذن: ينبغي أن نبحث عن الأسرار الفنيّة للتشبيه من جانب، و للتشبيه المتكرّر من جانب آخر.

إنّ هذا التشبيه يجمع بين صفتي الوضوح والضبابية الممتعة، الوضوح يتأتّى من كونه يشبّه ببساطة عملية الشرك بمن يسقط من السماء فتخطفه الطير أو فتھوي به الريح في مكان سحيق. وأمّا الضبابية الفنيّة فتتأتّى من طبيعة العلاقة بين الشرك وبين السقوط

و ما يستتبعه من خطف الطير أو القاء الريح.

إنَّ هذا التشبيه ورد في سياق الحجّ، حيث سبقه و لحقه تأكيد على تعظيم شعائر الله تعالى و حرّماته، كما تكرّرت الإشارة فيه إلى عدم الشرك في ممارسات الحجّ مثل ﴿و من يُرد فيه بالحادٍ بظلم نذقه من عذاب إليم﴾^١ و مثل ﴿لا تشرك بي شيئاً و طهر بيتي﴾^٢ و مثل ﴿و أحلّت لكم الأنعام إلّا ما يُنلى عليكم فاجتنبوا الرجس من الأوثان و اجتنبوا قول الزور﴾^٣ حنفاء لله غير مشركين.

إنَّ هذه الإشارات المتكرّرة إلى عدم الشرك في سياق مناسك الحجّ، لا بدّ من انطوائها على سرّ فنيّ يطلّ على علاقة بالتشبيه الذي نحن في صددّه، كذلك فإنَّ الإشارة المتكرّرة إلى أنّه «ذلك و من يعظّم شعائر الله فإنّها من تقوى القلوب» حيث وردت بعد التشبيه، لا بدّ أيضاً من كونها تنطوي على سرّ فنيّ يطلّ على علاقة بالتشبيه الذي نحن في صددّه.

والآن: إذا عرفنا أنّ تكرار هاتين الظاهرتين، تعظيم حرّمات الله تعالى، من جانب، و عدم الشرك من جانب آخر، و كونهما يسبقان التشبيه المتقدمّ و يلحقان به من جانب ثالث، إذا عرفنا ذلك، حينئذٍ ينبغي أن نضع في الاعتبار أيضاً، أنّ النصوص المفسّرة تشير إلى أنّ بعض المنحرفين الذين كانوا يمارسون الحجّ، يلطّخون الأوثان بدماء قرايبنهم، كما أنّهم كانوا - في تلبّياتهم - يشركون غير الله تعالى.

كلّ أولئك حين تضعه في ذهنك، عندئذٍ يمكنك أن تعثر على الخيط الرابط بين هذه الممارسات و بين التشبيه المذكوره، أي: التشبيه الذي يقرن بين من يشرك بالله تعالى و بين من خرّ من السماء فتخطفه الطير أو تهوي به الريح في مكان سحيق.

كيف ذلك؟ هذا ما نحاول أن نوضّحه الآن.

إنّه من الممكن أن نضع تجربة سقوط الطير مثلاً أو سقوط شيء من الأشياء من فوق،

١- الحجّ / ٢٥.

٢- الحجّ / ٢٦.

٣- الحجّ / ٣٠ - ٣١.

نضعه مكان سقوط الإنسان، ثم ننظر ما يستتبع سقوط الطائر أو الشيء، بالنسبة إلى الواقع فإن الإنسان إذا سقط من علٍ فإنه يموت لا محالة، وحينئذٍ سواء تخطفه الطير أم لم يتخطفه، لا يترتب عليه أمرٌ مادام سقوطه يقترب بالموت. كما أن الإنسان إذا سقط من علٍ فإن الريح لا تكتسحه إلى مكان سحيق لأنه يسقط عمودياً فيموت، إلا في حالة افتراضنا بأن سقوطه من فوق يقترب بسقوطه في مكان عميق، وليس في مكان سحيق.

و في ضوء هذه التجارب فإن سقوط الإنسان من علٍ لا بد من حمله على سقوط أحد الطيور مثلاً أو سقوط أحد الأشياء، فالطائر مثلاً حينما يسقط بسبب من الأسباب من الجو أو الشجرة حينئذٍ فإن إمكانية أن يتخطفه طائر آخر تظل تجربة عملية في دنيا الواقع، وأما سقوط الشيء من علٍ فأمر ينسجم مع عملية إلقاء الريح إياه في مكان سحيق. فالقشة مثلاً أو أي جسم خفيف من الأجسام عندما يسقط من علٍ فإن شدة الريح سوف تنحرف به من أن يسقط عمودياً، فتثقله الريح إلى مكان بعيد.

إذن: في التشبيه الذي نحن في صدده نواجه منحىً فنياً خاصاً في صياغة التشبيه. وهذا المنحى يتمثل في كون الإنسان عند ما يشبه بمن خرّ من السماء، إنما يشبه بطائر أو بشيء سقط من السماء، وليس بسقوط الإنسان نفسه. و حينئذٍ فإن التشبيه يكون غير مباشر، أي تشبيهاً بالواسطة.

و تسأل: كيف يتم التشبيه بالواسطة؟ و نجيبك: أن التشبيه المشار إليه. من المحتمل أن يكون على هذا النحو «إن من يشرك بالله تعالى يشبه الطائر أو الشيء الذي سقط من الجو، حيث يتخطفه الطير، إذا كان حيواناً أو تلقى به الريح في مكان سحيق، إذا كان شيئاً من الأشياء.

و تسأل: ما هو دليلك على هذا؟ و نجيبك: إن تكرار التشبيه بواسطة (أو) التي تفيد التردد بين شيئين، يساعدنا على هذا الاستنتاج. فالتشبيه ذكر بأن من يشرك بالله تعالى لكأنه يخرّ من السماء فتخطفه الطير أو تهوي به الريح. فعبارة (أو) تفيد بأن الساقط من الجو لا يخلو من أحد نمطين، أن يسقط فتخطفه الطير أو تهوي به الريح، و أحدهما غير الآخر، لأن الطير لا تخطف إلا ما يؤكل لحمه، والريح لا تلقي الشيء في مكان بعيد إلا إذا

كان جسماً خفيفاً كورق الشجر مثلاً.

و في ضوء هذه الحقيقة التي استخلصناها، يمكننا أن نتقدّم فنحلل التشبيه بواسطة، أي تشبيه الإنسان الذي يشرك بالله تعالى بالطير الساقط، أو الشيء الساقط، وليس بالإنسان الساقط من عليّ.

وإذا كان الأمر كذلك، فما هي إذن علاقة الشرك بالطائر أو الشيء الساقط، وعلاقة خطف الطير إيّاه أو إلقاء الريح إيّاه في مكان سحيق؟

إنّ سقوط الطير - في حدّ ذاته - يُعدّ فقداناً لموقعه العلوي في الفضاء أو الشجر، كما أنّ سقوط طعامه مثلاً في مكان سحيق يهدّد حياته و يفقده أبسط متطلبات العيش. وإذا نقلنا هذه الحقيقة إلى سلوك الإنسان الذي يشرك غير الله تعالى في مناسك حجّه، كما لو كان يشرك في تليّيته غير الله تعالى أو يُلطّخ بدم قربانه الأصنام.

حينئذٍ يمكنك أن تقارن بين هاتين التجربتين، فتصل إلى الاستنتاج الآتي : إنّ من يشرك غير الله تعالى في تليّيته أو قربانه يُشبه طائراً أو طعاماً للطائر، بحيث يسقط الطائر فيخطفه غيره، أو بحيث يسقط طعامه في مكان سحيق لا يقدر على الوصول إليه.

المشرك إذا كان هدفه هو جلب المنفعة لديه في تليّيته وقربانه، فإنّ الهدف المذكور سوف لن يتحقّق البتّة، لماذا؟ لأنّ سقوطه من علّ يستتبع سقوط موقعه، و حتّى في حالة كونه يحتفظ بحياته أثناء السقوط، فإنّ تخطفه من علّ الطير سوف لن يبقى لديه أملٌ في استمرارية الحياة، إنّ أداء مناسكه، وإنّ كان لله تعالى، إذا اقترن بغيره تعالى، حينئذٍ لن يبقى لديه أمل في جلب المنافع التي من أجلها يمارس شعائر الحجّ، بل يتعرّض إلى الهلاك لا محالة. و حتّى إذا احتفظ بحياته، فإنّ سقوط طعامه على سبيل المثال في مكان يتعدّر الوصول إليه، يهدّد حياته لا محالة.

إذن : يمكنك أن تستخلص بأنّ كلّاً من خطف الطير أو إلقاء الريح من خلال السقوط، يمثّل رمزاً للممارسات التي تجمع بين العمل لله تعالى والعمل للأصنام، حيث يسقط ثواب العمل أساساً، و حين يترتّب على ذلك ضرر يفضي في نهاية الأمر إلى هلاكه لا محالة.

وفي تصوّرنا، أنّ هذا الرمز لا ينحصر في الممارسات الشعائرية التي تصدر عن حجّ المشركين، بل يتجاوزه إلى مطلق الشرك، كما لو أنّ أحداً عمل عملاً لله تعالى وأشرك رضا غير الله تعالى في هذا العمل، حينئذٍ فهو ممّن أشرك بالله تعالى، كما وردت بذلك نصوص عن أهل البيت عليهم السلام. فالذي يؤلّف كتاباً مثلاً أو يمارس صلاته لله تعالى ثمّ يدخل رضا الناس، مضافاً إلى رضا الله تعالى في عمله العلمي و صلاته، كأن يبيحث عن السمعة مثلاً، عندئذٍ فهو ممّن أشرك بالله تعالى.

إذن : للمرّة الجديدة، ينبغي لفت النظر إلى أنّ التشبيه المذكور، بالرغم من كونه قد ورد في سياق الشرك الخاصّ، إلّا أنّه ينسحب فنياً على مطلق السلوك الذي يدخل رضا الناس مضافاً إلى رضا الله تعالى، فيحبط بذلك عمله، وهو أمر يقتادنا إلى ضرورة أن يكون العمل لله تعالى دون أن يتداخل معه رضا الآخرين.

قال تعالى : ﴿أَفَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَتَكُونَ لَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِهَا أَوْ آذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَا فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى الْأَبْصَارُ وَلَكِنْ تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ﴾^١.

الآية الكريمة التي نواجهها، تتضمن جملة من الاستعارات والرموز إلّا أنّ الاستعارة الجديدة التي نريد أن نحدّثك عنها هي قوله تعالى (و لكن تعمي القلوب التي في الصدور).

إنّ الاستعارة - كما هو واضح لديك - تعني خلع طابع خاصّ بإحدى الظواهر على ظاهرة أخرى، أي إعاره صفة شيء إلى شيء آخر، كما لو خلعنا صفة مادّية على ظاهرة معنوية مثلاً أو العكس.

إلّا أنّ ما نعتزم لفت نظرك إليه هو أنّ هناك نوعاً من الصفات التي تتبادل تأثيراتها فيما بينها، ليس على شكل إعاره، بل التبادل كما قلنا. فمثلاً إنّ قوله تعالى (و اخفض لهما جناح الذلّ) يتضمن خلع صفة مادّية هي (خفض الجناح) على صفة معنوية هي (الذلّ)،

أو إحداهما على الآخر، كحاسة السمع والبصر والشمّ والذوق... إلخ، حينما يخلع أحدها على الآخر، حينئذٍ فإنَّ العلاقة فيما بينها تأخذ مساحةً من دنيا الواقع هي كونها ترتبط بالحواس الإدراكية للإنسان، وهذا ما يجعل التبادل فيما بينها محكوماً بمسوّغ فنيّ خاصّ. إنَّك لتجد بأنَّ المسوّغ الفنّي في قوله تعالى (واخفض لهما جناح الذلّ) يتمثّل في وجود صفة مشتركة بين الجناح والذلّ، هي الخفض، حيث يرمز الخفض المادّي، وهو الجناح، إلى خفض معنوي وهو الذلّ.

وهذا المسوّغ الفنّي ليجتنب عن المسوّغ في صورة (تعمى القلوب التي في الصدور) وذلك، أنّك تجد أنّ العلاقة بين البصر والقلب لا تكون رمزية تشير بشيء إلى شيء آخر، بل هي علاقة عضوية بين عضوين إدراكيين هما: البصر والقلب أو الصدر، أي إنّ النصّ خلع طابع (العمى) - وهو خاصّ بعضو البصر - على عضو آخر خاصّ بالقلب، وجعل أحدهما يتبادل تأثيره مع الآخر، بحيث تصبّ الصفتان في نهرٍ واحدٍ هو إدراك أو عدم إدراك الشيء.

واحسبك على علم، بأنّ واحدةً من الظواهر الفنّية التي خبرتها الآداب المعاصرة، هي أنّ التبادل بين حواسّ السمع والبصر والشمّ... إلخ، قد اكتسب قاعدة فنّية في هذا المجال بحيث تجد أنّ الكاتب يخلع صفة العطر مثلاً، وهي خاصّة بحاسة الشمّ على ظاهرة خاصّة بحاسة السمع: كالإيقاع مثلاً، وبالعكس.

وهذا ما تجده في الاستعارة التي نحدّثك عنها وهي (تعمى القلوب)، حيث خلع النصّ - كما أشرنا - صفة العمى، وهي خاصّة بحاسة البصر على عضو آخر هو القلب.

إنّ أنّ المهم هو أنّ تتبيّن الأهميّة الفنّية لمثل هذه الصور التي تتبادل تأثيراتها فيما بينها، متمثلة في الصور المشار إليها (عمى القلب)، وهو أمر يتطلّب شيئاً من التوضيح.

إنّ كون الحواس أو الأعضاء الإدراكية للشخص تشترك جميعاً في صفة واحدة هي «الإدراك»، يجعل عملية التبادل فيما بينها أمراً له مسوّغه الفنّي الكبير. فأنت مثلاً تدرك بواسطة حاسة (الذوق) حلاوة أو مرارة أو ملوحة الشيء، وتذكر بواسطة حاسة (الشمّ) رائحة الشيء، وبواسطة حاسة (البصر) رأى الشيء، وبواسطة حاسة (السمع) صدى

الشيء... وهكذا.

فإذا كانت هذه الحواس، وسائل متنوعة، لحقيقة واحدة هي (الإدراك)، حينئذٍ فإنَّ تبادلها فيما بينها يفرض ضرورته الفئّية والنفسية. أما الضرورة النفسية فتتمثل في أننا، من الزاوية النفسية، نتحمّس مدى الإمتاع الذي يقترن مع أكثر من حاسة في التعامل مع الشيء.

فالطعام مثلاً (وهو خاصّ بحاسة الذوق) تشترك معه حواسٌ أخرى كحاسة البصر مثلاً، حيث إنّ لونه وتنظيمه وصبّه وإناءه ووسائل تناوله تسهم جميعاً في تصعيد شهية الأكل، كذلك، فإنَّ حاسة (الشم) مثلاً تسهم في تصعيد الشهية أيضاً، حيث إنّ رائحة الطعام بمختلف أشكالها المنبعثة من الطهي و من المواد الممتزجة معه لها إسهامها في تصعيد شهية الأكل.

إذن: هناك ثلاث حواسٍ قد اشتركت ضمن حاسة واحدة هي حاسة (الذوق).

وهذا فيما يتّصل باشتراكها الفعلي أو الكيميائي.

أمّا ما يتّصل بالاشتراك النفسي الصرف، فيمكن توضيحه من خلال استجابتنا للشيء. فالصوت الحسن مثلاً أو الرائحة الذكية أو المرأى الجميل من الممكن أن نتحمّس أثر أحدها في الآخر، حينما نتخيل الجميل قد اقترن بالصوت الحسن، ليس من خلال صوت طائر في حديقة مثلاً، بل من خلال الأصوات الحسنة التي تخلع نغمات على الطبيعة، أو الطبيعة التي تخلع جمالاً على الصوت... وهكذا.

إذن: من الزاوية النفسية، نتحمّس بوحدة الحواس التي تنظّم استجابتنا للشيء، مضافاً إلى وحدتها النابعة من الاشتراك الفعلي فيما بينها، كاشتراك الذوق والشمّ والبصر بالنسبة إلى الطعام، و اشتراك البصر والشمّ بالنسبة إلى المرأى الطبيعي المتمثّل في حديقة تنتظمها أوراود جميلة (حاسة البصر) ذات رائحة ذكية (حاسة الشم).

والآن، في ضوء هذه الحقائق التي عرضناها، يمكننا أن نتقدّم إلى الاستعارة الممتعة التي تقول (و لكن تعمى القلوب التي في الصدور). فهنا، نلاحظ أنّ حاسة البصر قد اشتركت مع جهاز وجداني هو القلب. وهذا الاشتراك ينظر إليه من الزاوية النفسية بطبيعة

الحال. فالنصّ القرآني الكريم قد تساءل في مستهل الآية (أفلم يسيروا في الأرض فتكون لهم قلوب يعقلون بها) إنّه تساءل عن القلوب التي تتعقل الشيء و تخضعه لجهاز العقل.

ثمّ عبّ على ذلك بقوله «فإنّها لا تعمى الأبصار، ولكن تعمى القلوب التي في الصدور». فهو يتحدث عن القلب، والقلب يفكر ولا يبصر، ويتحدّث عن البصر، والبصر يرى ولا يفكر، أي أنّ أحدهما عكس الآخر.

ولكن : جمالية هذه الاستعارة تتمثّل في كونها قد جعلت من (المتضادّين) وحدة إدراكية، و جعلت ثانياً من هذين العضوين (البصر و القلب) عملية تبادلية، حيث أوضحت لنا، أنّ البصر إذا فقد فاعليته، أي إذا تعطلّ جهازه و تحوّل إلى العمى، حينئذٍ فإنّ هذا فقدان لفاعليته لا ينسحب على جهاز البصر، بل على جهاز القلب.

وبكلمة أخرى، أنّ النصّ خلع (من الزاوية النفسية) صفة العمى، وهي خاصّة بالبصر على جهاز وجداني وهو القلب، ليشير بذلك إلى جملةٍ من الحقائق، منها :

إنّ الرؤية للشيء لا قيمة لها إذا لم تقترن بإدراك القلب، لدلالاتها المتمثلة في أنّ الله تعالى قد جعل الطبيعة أو الشمس آيةً أو دليلاً على قدرته الإبداعية، و توظيف ذلك أو تسخيرها من أجل العمل العبادي للإنسان.

وهذا يعني أنّ وظيفة البصر قد اشتركت مع وظيفة القلب، وهو ممّا يسوّغ فنياً بأنّ يتبادل هذان الجهازان تأثير أحدهما على الآخر، بحيث إنّ القلب إذا فقد وظيفته الإدراكية، حينئذٍ فإنّ صفة (العمى) لا تكون طارئة عليه، مادام البصر للشيء لا ينفكّ عن الإدراك لدلالته.

إذن : كم نتحمّس بجمالية هذه الاستعارة التي خلعت صفة العمى على القلب، من حيث اشتغالها على الأسرار الفنيّة المتنوعة، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿وَيَسْتَعْجِلُونَكَ بِالْعَذَابِ وَلَنْ يُخْلِفَ اللَّهُ وَعْدَهُ وَإِنَّ يَوْماً عِنْدَ رَبِّكَ

كَأَلْفِ سَنَةٍ مِّمَّا تَعُدُّونَ^١.

نواجه في هذه الآية الكريمة، تشبيهاً هو قوله تعالى (وإن يوماً عند ربك كألف سنة مما تعدون)، أي، أن النصّ القرآنيّ الكريم شبه (اليوم) الذي لدى الله تعالى بألف سنة مما لدى الناس، وهذا النمط من التشبيه الممتع، يجرّنا إلى الحديث عنه من جانبين: الجانب الأوّل هو تحديد هذا النمط من التشبيه الذي يتميّز بخصوصيّة تختلف عن الخصوصيّات التي تطبع التشبيهات الأخرى.

و الجانب الآخر الذي نحدّثك عنه هو ما ينطوي عليه من الدلالات المتنوعة التي أشار إليها المفسّرون، حيث ستجد أن تحديد دلالاته يتوقّف على أن نحدّد نوع هذا التشبيه، أي الجانب الأوّل. إذن، لتحدّث أوّلاً عن تحديد هذا التشبيه. إنّ التشبيه بصورة عامّة ينشطر إلى قسمين، قسم منه ينتسب إلى التشبيه المجازي أو التخيلي، وقسم منه ينتسب إلى التشبيه الحقيقي.

فأمّا التشبيه التخيلي فهو ما نألفه من التشبيهات التي تنشئ علاقة بين شيئين لا علاقة بينهما في دنيا الواقع، مثل تشبيه الموتى الذين يخرجون من الأجداث بالجراد المنتشر مثلاً.

وأما التشبيه الواقعي فهو التشبيه الذي ينشئ بين شيئين علاقة حقيقيّة في دنيا الواقع، مثل قوله تعالى ﴿إِنَّ مَثَلَ عِيسَىٰ عِنْدَ اللَّهِ كَمَثَلِ آدَمَ﴾^٢ حيث إنّ كليهما خُلِقَ من غير أب، و حيث إنّ كليهما تمّ خلقه من خلال إرادته تعالى (كن فيكون).

ولكلّ من التشبيهين جماله و مسوّغاته الفنيّة بطبيعة الحال. فالهدف من التشبيه التخيليّ هو تقريب الحقيقة إلى الأذهان، فتشبيه الانبعاث بالجراد المنتشر - كما سنوضحه في حينه إن شاء الله - يستهدف تقريب الحقيقة الداهية إلى أن الموتى يبعثون بصورة مشابهة للجراد المنتشر.

أما الهدف من التشبيه الواقعي، فهو تقرير الحقيقة بشكل أشدّ وضوحاً، كما هو

١- الحجّ / ٤٧.

٢- آل عمران / ٥٩.

ملاحظ بالنسبة إلى تشبيه عيسى بآدم عليه السلام لتوضيح أنَّ كليهما مخلوقان بصورة استثنائية ترتبط بقدرته تعالى.

والآن، حينما نتَّجه إلى التشبيه الذي نحن في صدده، ونقصد به تشبيه اليوم - بما هو لدى الله تعالى - بألف سنة، بما هو لدى الناس، نجد أنَّ هذا التشبيه من الممكن أن ينتسب إلى ما أسمىناه بالتشبيه الواقعي، وكما يمكن أن ينتسب إلى ما أسمىناه بالتشبيه التخيلي، حسب ما سنلاحظه من تفاوت النصوص المفسَّرة بالنسبة لتحديد الدلالة المقصودة فيه.

إذن : لننتَّجه أولاً إلى النصوص المفسَّرة.

تتفاوت النصوص المفسَّرة في تحديد الدلالة المقصودة من هذا التشبيه، وإنَّ البعض منها يذهب إلى أنَّ المقصود من ذلك أنَّ اليوم الواحد من نعيم الآخرة و عذابها يساوي ألف سنة من نعيم الدنيا وعذابها. والبعض الآخر منها يذهب أنَّ المقصود من ذلك هو أنَّ يوماً واحداً من الأيام التي خلق الله تعالى فيها السماوات والأرض يساوي ألف سنة. ويذهب البعض الآخر منها أنَّ يوماً واحداً من أيام الآخرة، بشكل مطلق، يساوي ألف سنة في حساب الدنيا.

وهناك نصّ تفسيري يتَّجه إلى القول بأنَّ يوماً واحداً بالنسبة إلى قدرة الله في حالة كونه يستهدف إنزال العقاب بأولئك الذين يستعجلون عذابه، يتساوى مع الألف سنة، فهما عند الله تعالى سواء. ويستند هذا التفسير إلى السياق الذي ورد فيه هذا التشبيه (ويستعجلونك بالعذاب، ولن يخلف الله وعده وأنَّ يوماً عند ربك كألف سنة ممَّا تعدّون).

والآن لنحاول ملاحظة هذه النصوص التفسيرية، وانتخاب ما يتوافق مع مبادئ الفنّ.

سلفاً، ينبغي أن نشير إلى أنَّ كلَّ واحدٍ من هذه التفسيرات يحتمله هذا التشبيه، وهذا هو سمة الفنّ العظيم. بيد أنَّ ربط التشبيه بالسياق الذي ورد فيه، يظلُّ أقرب من غيره. فأنَّ تلا حظَّ أنَّ النصَّ هو في صدد أولئك الذين يستعجلون العذاب، حيث أجابهم

بأن اليوم الواحد عنده تعالى يساوي ألف سنة ممّا يعدّه الناس، أي أنّه تعالى يمهّل المنحرفين دون أن يتعجّل ذلك، حيث لا يفوته شيء، ولذلك إذا أُجِّل عذابهم إلى ألف سنة مثلاً حينئذٍ فإنّ الألف سنة لدى الناس تساوي اليوم الواحد عنده تعالى، وهو أمر لا يتطلب الاستعجال في العذاب. ولا أدلّ على ذلك أننا نجد أنّ القرآن الكريم يشير مثلاً في مكانٍ آخر إلى أنّ الساعة موعدها قريب، جواباً لأؤلئك الذين يسألون عنها، فالقريب لديه - وقد مضى ما يزيد على الألف سنة من الزمان - لا يتحدّد بما هو قريب في حساب الناس، بل في حساب الله تعالى، كما هو واضح.

والآن: إذا كان اليوم الواحد لدى الله كألف سنة ممّا يعدّه الناس الذين يستعجلون العذاب حينئذٍ فإنّ انطباق هذه الحقيقة على سائر التفسيرات الأخرى، يظلّ من الإحكام بمكان كبير. أي أنّ التحديد لساعة العذاب أو التحديد لأمد العذاب أو أمد النعيم، أو التحديد لخلق السماوات والأرض، أو التحديد لمطلق أيام الآخرة، أو لك جميعاً تنطبق عليها هذه المقولة، وهي: أنّ تقديرات الله تعالى غير تقديرات الناس، وأنّ تقدير الحياة الأخرى، سواء عند المحاسبة أو الجزاء، غير ما مألوف عند الناس دنيوياً، ومن ثمّ فإنّ النتيجة التي يستخلصها المتلقّي، هي التنبيه على قدراته تعالى غير المحدودة، من التطلّع إلى النعيم، والتخوف من العذاب، مادام الحساب المضاعف إلى الألف ممّا يتصوّره الناس لجدير بأنّ يحملهم على التخوّف من العذاب والشوق إلى النعيم.

بقي أن نشير إلى نقطة بلاغية في التشبيه المذكور، حيث ألّفنا نظرك سابقاً إلى أنّ هذا التشبيه ينتسب إلى ما أسميناه بالتشبيه الواقعي مقابل التشبيه التخيلي أو المجازي. غير أنّ الواقع ذاته يظلّ متفاوتاً في تحديد خطوطه. فمثلاً تشبيه عيسى عليه السلام بآدم عليه السلام في قوله تعالى (إنّ مثل عيسى عند الله كمثل آدم) تشبيه واقعي، إلّا أنّ خطوط ذلك تتمثل في واقعية كونهما بلا أب، وواقعية (كن فيكون)، دون أن ينسحب ذلك على الخطوط الأخرى، كما هو واضح.

والسؤال هو ما هي الخطوط الواقعية لهذا التشبيه أولاً، وما هي الأسرار الجمالية لها

ثانياً؟

بدءاً، ينبغي أن نشير إلى أن النصّ القرآني الكريم، يستخدم عنصر (التقريب) في حالات خاصّة، و يستخدم عنصر المماثلة في حالات أخرى، ولكن في الحالتين نكتشف سرّاً جمالياً في ذلك، فإذا افترضنا أن الألف سنة هي (تقريبية) قد تزيد أو تقلّ، أو افترضنا أنها إحصائية لا تزيد ولا تقلّ عن ذلك، ففي الحالين نتحقّق جمالية التشبيه المذكور.

لقد كان من الممكن مثلاً أن يقول النصّ بأن يوماً واحداً هو عند الله تعالى ألف سنة لدى الناس، حينئذٍ لا نكون أمام تشبيه، بل أمام تعبير حقيقي، ولكنّه عند ما استخدم أداة (الكاف) حينئذٍ لا بدّ بأن نتصوّر بأنّ هناك (فارقاً) بين المشبّه وبين المشبّه به، ولو في حدود نسبية من الفروق. وهذا يفتادنا إلى جملة من الاحتمالات الفنيّة، منها أن الألف سنة تقال على نحو التقريب، ومنها أن الألف سنة، مادامت في تجارب الناس لم تخضع لما يحويه من العمر، بقدر ما تخضع لعملية استحضار ذهني، حينئذٍ فإنّ الحصييلة التي يستخلصها المتلقّي هي حصييلة تقريبية.

بيد أن هناك نكتة بلاغية تظلّ - في تصوّرنا - أهمّ من ذلك كلّها، ألا وهي أن الألف هو رقم كبير بالقياس إلى الأرقام الأخرى التي وردت في القرآن الكريم مثل رقم العشرة التي يتضاعف بها الحسنه، و مثل المائة التي يتضاعف بها مبلغ المنفق أمواله في سبيل الله تعالى. فهذا الرقم - أي الألف - مضافاً إلى كونه يتطابق حسابياً مع حقيقة أيام الدنيا، فإنّه بضخامته يترك أثره النفسي على المتلقّي من حيث الهول الذي يبتعثه في النفس، بمعنى أن النصّ لو لم يذكر الرقم المشار إليه بكونه (ألفاً)، و ذكر بدلاً منه تعبيرات أخرى تشير إلى ضخامة العدد مطلقاً دون تحديده بالألف، لما ترك نفس الأثر لدى المتلقّي.

إذن: التشبيه المذكور على الرغم من واقعيّته يظلّ واحداً من الصور الفنيّة الممتعة، التي تؤهّله لعدّة تفسيراتٍ و تأويلات بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿وَإِذَا تُلِيَتْ عَلَيْهِمْ آيَاتُنَا بَيِّنَاتٍ تَعْرِفُ فِي وُجُوهِ الَّذِينَ كَفَرُوا الْمُنْكَرَ يَكَادُونَ يَسْطُونَ بِالَّذِينَ يَتْلُونَ عَلَيْهِمْ آيَاتُنَا قُلْ أَفَأَنْتُمْ بَشَرٌ مِّثْلُ ذَلِكَمُ النَّارِ وَعَذَابُ اللَّهِ

الذين كفروا وبئس المصير^١.

في الآية المتقدمة، تجد صورتين فئيتين هما (تعرف في وجوه الذين كفروا المنكر) و (يكادون يسطون بالذين يتلون آياتنا)، كما تجد صورة ثالثة هي (أفأنبئكم بشرًا من ذلكم النار). إنَّ كلَّ واحدةٍ من هذه الصور تحفل بعناصر الجمال الفني، و تتميز بسماتٍ مستقلة، يجدر بنا أن نلاحظها تفصيلاً. لكن قبل ذلك، ينبغي أن نعرض لتلخيص الآية الكريمة التي انتظمتها الصور المذكورة.

الآية الكريمة تقول عن المنحرفين، إنَّ هؤلاء المنحرفين إذا تُليت عليهم آيات الله تعالى، تظهر على وجوههم آثار المنكر، حتَّى أنَّهم ليكادون يبطشون بالذين يتلون عليهم الآيات. ثمَّ يعقَّب النصَّ القرآني الكريم على هذه الظاهرة عبر مخاطبته محمّداً (ص) بأنَّ يخبر المنحرفين بما هو أشدَّ عليهم إنكاراً ألا وهو (النار) التي تنتظرهم.

و المهمَّ هو أن تقف عند كلِّ واحدةٍ من الصور التي وردت في الآية المشار إليها. ونبدأ ذلك بالحديث عن الصورة الأولى (تعرف في وجوه الذين كفروا المنكر).

إنَّ هذه الصورة تنتسب إلى «الاستعارة» بطبيعة الحال إلاَّ أنَّها استعارة من نمط خاص. فالاستعارة هي أن تخلع على شيء ما صفة شيء آخر. و هنا نجد، أنَّ النصَّ القرآني الكريم، خلع صفة معنوية أو داخلية أو نفسية على ملمح خارجي عضوي هو الوجه، فأوضح بأنَّ المنكر على وجوه المنحرفين.

بيد أنَّ خصوصية هذه الاستعارة - وقد أشرنا إلى أنَّها استعارة من النمط الخاص - تتمثل في كونها نمطاً خاصاً من الاستعارة التي يمكن أن نطلق عليها اسم الاستعارة العضوية، أي الاستعارة التي تكون بين طرفيها علاقة عضوية لا ينفصل أحدها عن الآخر. فمثلاً عندما يقول النصَّ القرآني الكريم ﴿اشتعل الرأس شيباً﴾^٢ نواجه استعارة خارجية، أي أنَّ طرفيها لا علاقة لأحدهما بالآخر، فالرأس هو غير الاشتعال، بمعنى أنَّ الاشتعال يحدث بالنسبة إلى موادَّ خاصة يترتب عليها حدوث الحريق، وهو ما لا تقصده

١- الحج / ٧٢.

٢- مريم / ٤.

الآية الكريمة بقدر ما تستهدف خلع هذه الصفة مجازاً على الرأس، من حيث غزارة الشيب منه، فتكون العلاقة بين طرفي الاستعارة هو (البياض) في ظاهرة الاشتعال التي تأتي على الشيء، وفي ظاهرة الرأس الذي يأتي عليه الشيب فيمسخ سواده.

أما بالنسبة إلى استعارة ما هو داخلي ونفسي كالمنكر وخلعه على ما هو خارجي من الجسم وهو الوجه، فتختلف تماماً عن استعارة الاشتعال بالنسبة إلى الرأس من حيث كون أحدهما لا علاقة له بالآخر، بينما نجد أنَّ هناك علاقة واضحة بين أعماق الإنسان وبين انعكاسات ذلك على ملامحه الجسمية. فالغضب مثلاً يعكس أثره على الوجه فيبدو محمراً على سبيل المثال، أو يعكس أثره على اليد فترتجف مثلاً... وهكذا.

وهذا يعني أنَّ هناك علاقة عضوية بين (الداخل) من الجسم وبين (الخارج) منه. وهو ما نجده واضحاً في الاستعارة التي نحن في صدد الحديث عنها. هناك علاقة بين (الفكر) و (النفس)، وبين انعكاس ذلك على الوجه. هناك علاقة بين المنكر من الأفكار وبين انعكاسه على وجه المنحرف.

لذلك فإنَّ هذه الاستعارة تتميز بكونها قد رصدت العلاقات الخاصة بين المظهر النفسي للشخصية المنحرفة وبين مظهرها الجسيمي، ممَّا يضيفي مزيداً من الجمالية على الاستعارة، أي أنَّ هناك جمالية مضاعفة، جمالية التركيب الاستعاري من جانب، وكونه تركيباً يعتمد على رصد ما هو داخلي وإعارته لما هو خارج لدى الشخصية.

الصورة الأخرى في هذه الآية الكريمة هي قوله تعالى ﴿يَكَادُونَ يَسْطُونَ بِالَّذِينَ يَتْلُونَ عَلَيْهِمْ آيَاتِنَا﴾^١. وهذه الصورة تنتسب إلى ما أسمىناه (في مواقع سابقة) بالصورة (التقريبية)، ونقصد بها الصورة التي تقوم على إحداث علاقة بين طرفين من خلال إكساب أحدهما صفة الآخر على نحو (المقاربة) للشيء، مثل قوله تعالى عن جهنم ﴿تَكَادُ تَمَيِّزُ مِنَ الْغَيْظِ﴾^٢، فلو قيل مثلاً (تميّز من الغيظ) لكننا أمام صورة (استعارية)، بمعنى أننا خلعنا صفة (الغيظ)، ولكن عندما قال تعالى (تَكَادُ تَمَيِّزُ مِنَ الْغَيْظِ) حينئذٍ نكون

أمام صورة (تقريبية) بمعنى أنّ جهنّم تقرب من أن تتميز من الغيظ.

و الأمر نفسه بالنسبة إلى الصورة التي نحدّثك عنها. فأنت تجد أنّ قوله تعالى عن المنحرفين بأنّهم (يكادون يسطون بالذين يتلون عليهم آياتنا) تجسّد صورة (تقريبية)، هي أنّ هؤلاء المنحرفين (يقربون) من أن يبطشوا بالمؤمنين دون أن يبطشوا فعلاً، فإذا بطشوا بالمؤمنين بالفعل، كنّا حينئذٍ أمام صورة مباشرة، ولكن بما أنّ عبارة (يكادون) - وهي من أفعال المقاربة - حينئذٍ تكون أمام صورة مجازية أو تخيلية، لأنّ السطوة أو البطش لم يتحقّق بقدر ما هو (نزعة أو رغبة) للسطو أو البطش.

هنا ينبغي أن نلفت نظرك إلى العلاقة بين هذه الصورة عن المنحرفين (يكاد يسطون) وبين الصورة الاستعارية السابقة «تعرف في وجوه الذين كفروا المنكر»^١، فالصورة الاستعارية توضّح لنا بأنّ وجوه المنحرفين قد انعكس عليها ما في داخلها من المنكر، وهذا المنكر هو النزعة العدوانية لديهم، ولذلك فإنّهم يكادون يبطشون بالمؤمنين الذين يتلون عليهم الآيات.

بيد أنّ الأهمّ من ذلك، من الزاوية الفنّية، هو أنّ المنكر الذي ظهر على وجوههم، وهو استعارة، لأنّ المنكر هو نزعة في النفس، وليس في الوجه إلّا من خلال انعكاسها على العين مثلاً أو الجبهة المقنّبة، ونحو ذلك، هذا المنكر قد عكس بدوره ما هو نزعة داخلية. وبكلمة أخرى أنّ المنكر - وهو نزعة نفسية - قد عكس أثره على المظهر الجسمي فظهر في وجوههم المنكر، وهذا المظهر الجسمي بدوره قد عكس أثره على المظهر النفسي، بحيث جعلهم يكادون يبطشون بالمؤمنين.

وبهذا نكون أمام صورة فنّية فذّة هي أنّها تتبادل تأثيراتها واحداً مع الآخر، فكما أنّ ما هو نفسي، في مجال العلاقة بين الجسم و النفس، تعكس أثرها على الجسم فيمرض، منعكساً ذلك مثلاً في ارتفاع ضغط الدم، واضطراب القلب أو ارتجاف العضلات... إلخ، كذلك فإنّ هذه الأمراض الجسمية تعكس أثرها على النفس فتسبب مزيداً من القلق والكآبة والحدق... إلخ.

و الصورة الفنيّة المشار إليها من حيث علاقتها بالصورة الاستعارية، أي : صورة (يكادون يسطون) و صورة (في وجوههم المنكر) تكتسب نفس العلاقة بين ما هو نفسي و جسمي، حيث أمكنك أن تلاحظ أن المنكر الذي يجسّد نزعة نفسية قد ظهر على وجوه المنحرفين، و هو بدوره قد انعكس على سلوك المنحرفين، بحيث يكادون يبطشون بالمؤمنين. بقي أن نتحدّث عن الصورة الثالثة، و هي ﴿قُلْ أَفَأَبْئُكُم بِشَرِّ مِنْ ذَلِكَ النَّارِ وَعِندَهَا اللَّهُ الَّذِينَ كَفَرُوا وَبئس المصير...﴾^١.

هذه الصورة تنتسب إلى ما نطلق عليه مصطلح الصورة الساخرة. فالنصّ القرآني الكريم أوضح بأن هؤلاء المنحرفين يكرهون آيات الله تعالى، و يكادون - لكرهتهم - يبطشون بالمؤمنين الذين يتلون عليهم آيات الله تعالى، ثمّ خاطب أولئك المنحرفين قائلاً لهم على لسان محمد (ص) : هل أخبركم بشيء أشدّ كراهة إليكم ممّا سبق؟ إنّها النار التي أعدّها الله تعالى للمنحرفين.

فأنت تجد هنا أنّ النصّ القرآني الكريم قد استخدم عنصر السخرية من خلال صورة مجازية هي جعل (النار)، و هي ظاهرة مادّية، و ليست معنوية، كآيات التي كرهها المنحرفون، قد جعلها مع عنصر كراهية الآيات في عرض واحد، و خلع عليها طابع (الشر).

و هذا النمط من التركيب الصوري الذي يجمع بين العنصر المجازي من جانب و بين عنصر (السخرية) من جانب آخر، يكسب الصورة الفنيّة مزيداً من الجمال و الإثارة و الإمتاع، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ ضَرْبٌ مِثْلُ فَاسْتَمِعُوا لَهُ إِنَّ الَّذِينَ تَدْعُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ لَنْ يَخْلُقُوا ذُبَاباً وَلَوْ اجْتَمَعُوا لَهُ وَ إِنْ يُسْأَلُهُمْ الذُّبَابُ شَيْئاً لَا يَسْتَنْقِذُوهُ مِنْهُ ضَعُفَ الطَّالِبُ وَ الْمَطْلُوبُ﴾^٢.

١- الحجّ / ٧٢.

٢- الحجّ / ٧٣.

هذه الآية الكريمة تحفل بعنصر صوري خاص، هذا العنصر لا ينتسب إلى الصور المألوفة من تشبيه أو استعارة أو رمز أو تمثيل... إلخ، بل تجده من نمط خاص هو الصورة التي تجمع بين ما هو مباشر وبين ما هو غير مباشر من التعبير، أي بين التعبير الحقيقي والتعبير المجازي، يضاف إلى ذلك، أنها تعتمد أحد أشكال الصورة التي تعتمد (المثل) في صياغة الصورة.

وأحسبك على معرفة بأن (المثل) هو نمط خاص من التشبيه، بحيث تصبح عبارة (مثل) بمثابة أداة التشبيه. بيد أن هذا لا ينسحب دائماً على الصورة المعتمدة على (المثل) بقدر ما يشكل أحد أقسامها، لذلك، يحسن بنا أن نحلل هذه الصورة لتبين سماتها الفنية وما تنطوي عليه من الدلالات.

إنَّ أوَّل ما يلفت نظرك في هذه الصورة، أنها قد اعتمدت (المثل) أساساً لها. ولكنَّ تجد أنَّه مثل من نمطٍ خاص، كيف ذلك؟ الصورة تقول هكذا (يا أيها الناس ضُرب مثل، فاستمعوا له). ثرى، من هو صاحب المثل، ومن الذي ضرب هذا المثل؟ هل هو صاحب النص؟ هل هم الناس؟ لا يمكنك في البدء أن تستخلص أي شيء، لماذا؟ لأنَّ المعروف في المثل كما في قوله تعالى (مثل الذي ينفقون أموالهم) مثلهم كمثل الذي استوقد ناراً) إلخ، إنَّه أوَّلاً (أداة التشبيه) سواء لحقتها أداة تشبيهية أخرى وهي (الكاف)، أم لم تقرب بها، حيث إنَّ الأولى وهي المثل تأتي بمعنى النموذج، وهي كافية في تقريب المعنى، إلا أنَّ إلحاق الكاف بها هو لمزيد من التأكيد.

إلا أنَّك تجد أنَّ (المثل) في سياقات أخرى يأتي بمعنى (النموذج) فحسب، دون أن تقترب بأداة تشبيه، وتجد أحياناً أنه يجيء مجرد نموذج، كما في قوله تعالى ﴿و ضرب لنا مثلاً ونسي خلقه قال من يحيي العظام وهي رميم﴾^١، فالمثل هنا - كما تلحظ - يجيء بمثابة (نموذج قولي) أي: أنَّ المنحرفين قدّموا نموذجاً قولياً هو: من يحيي العظام وهي رميم؟

والآن، أنَّ قوله تعالى في الصورة التي نحن في صدها «يا أيها الناس ضُرب مثل

فاستمعوا له» نحتمل أن تكون مماثلة لقوله تعالى (و ضرب لنا مثلاً)، بمعنى أن هذا المثل هو من المشككين أو المشركين أو المنحرفين بعامة. ولكنا لا تجد أثراً لهذا المثل، أي أن النص لم يذكر لنا (المثل) الذي ضربة المنحرفون، بل قال مباشرة (إن الذين تدعون من دون الله لن يخلقوا ذباباً ولو اجتمعوا له، وإن يسلبهم الذباب شيئاً لا يستنقذوه منه ضعف الطالب والمطلوب)، أي: أن النص أوضح لنا بأن الأصنام التي يعبدها المنحرفون لا يمكنها أن تخلق ذباباً، وحتى لو أن الذباب سلبها شيئاً، لا تستطيع الأصنام أن تسترجعه من الذباب... إلخ.

و السؤال هو: إن النص يحدثنا عن عبادة الأصنام لدى المنحرفين، ولم يحدثنا عن المثل الذي ضربوه. وحينئذٍ، ما هي الصلة الفنية بين قوله تعالى بأنه ضرب مثل و بين سلوك المنحرفين الذين لم يبين لنا النص ماهية المثل الذي ضربوه، بل بين ماهية سلوكهم؟

الجواب، يكمن في واحد من الأسرار الفنية الممتعة في هذه الصورة بمعنى أن النص سلك منحىً فنياً خاصاً في هذه الصورة، بحيث قدّم لنا واحداً من أطرافها، و تركنا نحن القراء نستخلص الطرف الآخر من الصورة. وهذا ممّا يزيد من الإمتاع الفني، لأن مشاركة المتلقي في استخلاص السمة الفنية يعدّ واحداً من أهم المبادئ الفنية التي تجعل المتلقي متذوّقاً للنص من خلال الجهد العقلي الذي يبذله، وهو جهد ينفعه (من الناحية المعرفية)، و ينفعه من الناحية التذوقية، وهذا ما توفّر عليه القرآن الكريم في الصورة التي نحدّثك عنها.

لكن: لمر ما هي الاستخلاصات التي يمكن للمتلقي أن يستكشفها من الصورة المذكورة؟

لنقف أولاً عند النصوص التفسيرية، لأنها تعبّر لنا عن مستويات التذوق الفني لدى المتلقي، ثم ننتخب منها ما يتفق مع السياق أو نستخلص نحن منها دلالة جديدة. تتفاوت النصوص المفسّرة في تحديد المثل المشار إليه، فالبعض يشير إلى أنه لا (مثل) في الآية، بل المعنى هو أنه تعالى ضرب له شبه في الأوثان، بمعنى أنه يقدر حديثاً

عن عقلية المشركين.

بيد أنَّ التدقيق في الآية الكريمة، يقتادنا إلى الاقتناع بإمكانية ما ذكره المفسرون، وبإمكانية غير ذلك من التفسيرات التي تتفاوت تبعاً لتفاوت الأذواق الفنيّة، بخاصّة أنَّ النصّ القرآني الكريم يستهدف تحريك أذهاننا لنستخلص ما يتفق و تجاربنا الثقافية. ولعلَّ الأهمُّ من ذلك هو أنَّ نلتفت إلى ما طالبنا النصّ القرآني بالاستماع إليه، أي نستمع لما جاء في الآية، وعند ذلك يمكننا أن نستخلص المقصود من (المثل)، وحتّى مع فرضيّة أنّنا لم نستطع أن نستكشف المقصود من قوله تعالى (ضرب مثل)، فإنَّ المهم هو أنَّ نستمع إلى ما طالبنا بالاستماع إليه.

فما هو هذا الشيء الذي نطالب بأن نستمع إليه؟

إنَّ أوَّل ما يلفت نظرنا هو أنَّ النصّ لم يخاطبنا نحن، بل خاطب أولئك الوثنيين قائلاً لهم (إن الذين تدعون من دون الله لن يخلقوا ذباباً)، كما يلفت نظرنا أنَّ النصّ لم يتّجه بخطابه إلى (المؤمنين)، من حيث صياغة النداء، حيث قال تعالى: (يا أيّها الناس ضُربَ مثل)، أي اتّجه إلى مطلق الناس .

وفي ضوء هاتين الحقيقتين، هل يمكننا أن نستخلص دلالة خاصّة من هذا الخطاب و من هذه المطالبة؟ هل نستخلص مثلاً بأنَّ مخاطبة الناس مطلقاً، وليس المؤمنين بخاصّة، يشير إلى أنَّ المقصود هو أنَّ الكفّار ضربوا (مثلاً)، فيخاطب الله تعالى مطلق الناس، ليشير بذلك إلى أحد نماذجهم الوثنية، و إلى أنَّ هذا النموذج الذي يُعبد من دون الله تعالى ما لا يستطيع أن يخلق ذبابة، هو نموذج واحد من نماذج الناس.

نعتقد أنَّ السياق يساعد على ذلك، لماذا؟ لأنَّ المخاطبة بالنسبة إلى الناس أو إلى المؤمنين خاصّة، يرتبط بطبيعة المهمّة العبادية التي يستهدف القرآن الكريم توصيلها إلى الآخرين. فعندما يخاطب الله تعالى مثلاً بأنَّ يعبد الناس الله تعالى، حينئذٍ يجيء الخطاب بصيغة (يا أيّها الناس)، و لكن عندما يطالب مثلاً بممارسة الخصوصيّات المرتبطة بمن آمن بالله تعالى، يخاطب بصيغة (يا أيّها الذين آمنوا).

لذلك، من الممكن أن نستخلص مثلاً، بأنَّ الله تعالى يخاطب الوثنيين، و يشهد

جميع الناس على ذلك ليستمعوا إلى ما يكشف عن عقلية من ينحرف عن مبادئ الله تعالى، وفي مقدمة أولئك عبدة الأوثان. لكن لندع الآن هذا الجانب، لنواصل الاستمتاع بجمالية الصورة الفنيّة في هذا الصدد.

الصورة تقول: إنّ هذه الأوثان التي تعبدونها، لن تخلق ذباباً. ترى لماذا اختار النصّ القرآنيّ (الذباب) دون غيره؟ هل لأنّ الذباب هو أبسط المخلوقات، أم لأنّه يقترن بقضيّة خاصّة؟ هل لأنّه مخلوق يقترن بأذاه للشخص وإزعاجه إيّاه؟ أم لأنّه مجرد نموذج لا مناص من تقديمه سواء كان ذباباً أم نملة أم أيّة حشرة صغيرة؟

لكن، إذا أخذنا بنظر الاعتبار ما سنلاحظه من تكملة الصورة، وهي قوله تعالى (وإنّ يسألهم الذباب شيئاً، لا يستنقذوه منه)، حينئذٍ من الممكن أن نستخلص شيئاً خاصّاً هو أنّ انتخاب العيّنة المشار إليها، تقترن بقضيّة خاصّة بطبيعة الأوثان التي يعبدها هؤلاء الحمقى.

ثمّ إنّ تعليق النصّ في النهاية على هذه القضيّة بقوله تعالى (ضعف الطالب والمطلوب)، وهذه هي صورة مستقلّة تنتسب إلى ما نسّميه بالصورة الاستدلالية، كما سنحدّثك عنها لاحقاً. نقول: إنّ هذا التعليق، مضافاً إلى مسألة سلب الذباب، وعدم استنقاذ الصنم منه، أولئك جميعاً تشير إلى أنّ هناك تجربة خاصّة بالأوثان، ينبغي أن نحدّثك عنها أولاً ثمّ نتابع التحليل الفنّي للصورة المشار إليها.

نواجه هنا مجموعة من الصور الفنيّة المتنوعة، تشكّل بمجموعها صورة كليّة موحدة. الصورة الأولى هي (أنّ الاصنام لن تخلق ذباباً)، والصورة الثانية هي (حتّى أنهم لو اجتمعوا له)، الصورة الثالثة هي (إذا سلبهم الذباب شيئاً لن يستنقذوه منه) الصورة الرابعة هي (ضعف الطالب والمطلوب).

إنّك لمدعو الآن، أن تتأمّل هذه الصور أولاً على حدة، ثمّ تربط فيما بينها، كما يحسن بك أن تتأمّل السياق الذي وردت فيه هذه الصورة الكليّة.

ولو عدت إلى النصوص التفسيرية للخطت أنّها تذكر سياقاً خاصّاً بالنسبة إلى هذه الصورة، حيث تذهب هذه النصوص إلى أنّ الوثنيين كانوا يصبغون أوثانهم بالزعفران،

وكان الذباب يلحسه بطبيعة الحال، ومن ثمَّ لا يمكنهم أن ينقذوا أوثانهم من الذباب.

وإذا عرفنا هذا السياق، حينئذٍ من الممكن أن نربط بين سائر الصور الثلاث وبين الصورة التي تقول (وإن يسلبهم الذباب شيئاً لا يستنقذوه).

لكن - وهذا نكرهه دوماً - إنَّ النصَّ القرآني الكريم، من حيث التذوق الفنّي الصرف، يتجاوز أسباب النزول أو البيئة الخاصّة التي تتحرّك النصوص من خلالها، يتجاوز ذلك إلى ما هو عامٌّ ومشترك، بحيث يسمح لكلِّ متذوق أن يستخلص دلالة فنيّة خاصّة، ونكرر القول بالدلالة الفنيّة، وليس الدلالة المضمونية التي نرجع فيها إلى النصوص الحديثية الواردة عن النبي ﷺ وأهل بيته عليهم السلام.

حينئذٍ، فنحن يمكننا أن نستخلص آية دلالة فنيّة حتّى بمنأى عن معرفتنا ببيئة النزول. بيد أن الإضاءات التي تلقيها علينا بيئة النزول، سوف تساعدنا على استخلاص المزيد من الدلالات الفنيّة دون أدنى شكّ.

والآن لو عدنا إلى ما ذكرته النصوص الشارحة التي تقول: إنَّ الوثنيين كانوا يصبغون أوثانهم بالزعفران، وأنَّ الذباب كان يلحسه، وأنَّهم لم يستطيعوا إنقاذها من الذباب، حينئذٍ تتكون أمامنا صورة ممتعة هي أن النصَّ حينما يتّجه إلى رصد ظاهرة خاصّة ترتبط بسلوك الوثنيين وهي أن أوثانهم لن يخلقوا ذباباً، فلأنَّ الذباب هو طرف في قضيتهم، طالما يمارس سلوكاً يعجزون عن مجابهته، وعندئذٍ يكون الاستشهاد به دون غيره من الحشرات أمراً له مسوِّغاته الفنيّة.

لكن يجب أن تضع في اعتبارك أنّه حتّى لو لم يكن الذباب طرفاً في تجربتهم، فإنَّ انتخابه في هذه الصورة يظلُّ له مسوِّغاته أيضاً، لماذا؟

لأنّه مجرد نموذج صغير من المخلوقات التي تحمل فاعلية لا يمكن للبشر أن يحتجزها عن ذلك.

وهذا بالنسبة إلى صورة (خلق الذباب) الذي تعجز الأصنام عنه.

أمّا بالنسبة إلى الصورة الثانية (و لو اجتمعوا له)، فإنَّ هذه الصورة تنتسب إلى ما أسميناه بـ(الصورة الفرضية)، حيث تعني أنّها ترصد العلاقة بين ظاهرتين إحدهما

تفترض شيئاً لا واقعية له، وهو هنا (اجتماع الاصنام).

وأهمية الصورة : تتمثل في أنها عندما تفترض محالاً، ثم لا يمكن حتى في هذه الحالة أن يصنع الوثن شيئاً، عندئذٍ يبلغ عنصر (الإقناع الفني) قمته المطلوبة في هذا الصدد.

لكن : لندع هذه الصورة، لننتج إلى الثالثة التي تقول (وإن سلبهم الذباب شيئاً لا يستنقذوه). هنا تبدأ عملية الربط بين بيئة النص وبين عملية خلق الذباب. إن ما يدعون من دون الله، لا يمكنهم أن يخلقوا ذباباً ولو اجتمعوا له. لكن : حتى هذا الذباب الذي لم يقدروا على خلقه، إذا قدر له أن يسلب شيئاً من الأوثان، فإن الأوثان - حتى في هذه الحالة - لا تستطيع أن تنقذ ذاتها من سلب الذباب.

إذن : ما أضعفها و ما أشدها عطلاً؟ إذن لا فاعلية لها البتة. وإذا كان الأمر كذلك، فما هي النتائج المترتبة عليه؟

هذا ما تتكفل به الصورة الرابعة (ضعف الطالب و المطلوب) حيث تشكل هذه الصورة قمة الإمتاع الفني الذي آنا أن نخصه بشيء من التفصيل.

إن صورة (ضعف الطالب و المطلوب) تُعد من أشد الصور القرآنية الكريمة إمتاعاً ودلالةً، إنها أولاً تنتسب إلى ما نسميه بـ (الصورة الاستدلالية)، أي : الصورة التي يكون أحد طرفيها استدلالاً على طرفها الآخر، أو كما يسميها البعض بـ (الصورة الحكيمة)، أي التي تتضمن حكمة. بيد أن أهمية هذه الصورة لا تنحصر في كونها استدلالية أو حكيمة، بقدر ما تنطوي عليه من دلالة أخرى هي (الرمز)، فالصورة الاستدلالية هي في نفس الوقت صورة رمزية، أي : أن الاستدلال على شيء يتضمن (رمزاً) للشيء المستدل عليه، كيف ذلك؟

تأمل أولاً في سياق هذه الصورة، أنها وردت تعقيماً على أولئك الذين يدعون من دون الله تعالى ما لا يستطيعون أن يخلقوا ذباباً، وإن سلبهم الذباب شيئاً لم يستطيعوا إنقاذه منه، ولذلك ضعف الطالب و ضعف المطلوب، كيف ذلك؟ هنا نواجه جملة من الاستخلاصات الفنية، أي يمكننا أن نقول : بأن الطالب هو عابد الوثن، وأن المطلوب هو

الوثن. و يمكننا أن نستخلص أن الطالب هو الذباب، وأن المطلوب هو الصنم. و يمكننا أن نستخلص بأن الطالب هو الصنم وأن المطلوب هو الذباب.

ففي الحالات جميعاً تتشع هذه الصورة المدهشة بأنها ذات إحياءات متعددة من جانب، و تتشع بكونها ذات بعد استدلاي من جانب آخر، و تتشع بكونها ذات دلالة رمزية من جانب ثالث، و تتشع بكونها ذات عنصر ساخر من جانب رابع، أي أن هذه الصورة قد اعتمدت (السخرية) من الأوثان و أصحابها عبر صياغتها التي لحظناها. وعندما تتشع صورة ما بهذه السمات الأربع و بغيرها، عندئذ ندرك مدى أهميتها الفنية. يضاف إلى ذلك ارتباطها العضوي بما تقدّمها من الصور الجزئية التي أمكن انسحاب الصورة الأخيرة عليها جميعاً فإنك لتلاحظ أن قوله تعالى (ضعف الطالب والمطلوب) يرمز إلى وجود شيئين : طالب الشيء و الشيء نفسه، و هذا ما ينطبق على عابد الوثن و على الذباب، و على الوثن، أي على جميع الأطراف التي ترتبط بعبادة الوثن: العابد و الذباب و الوثن.

إن الطالب إذا كان ضعيفاً، فمن الممكن أن يجبر ضعفه بقوة (المطلوب)، و إذا كان المطلوب ضعيفاً فلا قيمة لقوة الطالب، و أمّا إذا كان الطالب و المطلوب ضعيفين، فهنا تكمن المصيبة، و لذلك جاء عنصر السخرية ليعبر عن المصيبة المضحكة التي تتعلق بسلوك الوثنيين حيال أوثانهم.

أمّا ضعف المطلوب، في حالة كونه صنماً، فأظنك تتفقه تماماً، لأن الصنم الذي لا يستطيع أن يخلق حتّى الذباب، و الصنم الذي يسلبه الذباب شيئاً، و الصنم الذي لا يستطيع ردّ ما سلبه الذباب منه، مثل هذا الصنم، ماذا بقيت لديه من القيمة أو الفاعلية؟ ألا يستحقّ مثل هذا الصنم أن يكون موضوعاً للسخرية؟

و أمّا المطلوب إذا كان هو الذباب مثلاً، و الطالب هو الصنم الذي لا يستطيع ردّ المسلوب منه، فالسخرية تكون أشدّ، مادام الذباب ذا فاعلية - هي السلب - و مادام الصنم عديم الفاعلية و هو ردّ ما سلب منه.

و أمّا إذا كان الطالب هو عابد الوثن، و المطلوب هو الوثن، فما أضعفه طالباً، و ما

أضعفه مطلوباً، و هل هناك ضعف أشدّ من كون الإنسان الذي يملك فاعلية نسبية يعتمد على ما لا يملك أيّة فاعلية و هو الصنم؟
و من ثمّ: هل هناك ضعف أشدّ من مطلوب لا يستطيع أن يصنع لطالبه شيئاً؟ وأخيراً هل هناك سخرية أشدّ وقعاً من السخرية التي تتناول كلاً من الطالب و المطلوب؟
إذن: ما أشدّ جمالية هذه الصورة المكتنزة بالدهشة والإثارة، وعمق الدلالة، بالنحو الذي فصلّنا الحديث عنه.

سورة المؤمنون

قال تعالى : ﴿فَتَقَطَّعُوا أَمْرَهُمْ بَيْنَهُمْ زُبُرًا كُلَّ حِزْبٍ بِمَا لَدَيْهِمْ فَرِحُونَ * فذَرَهُمْ فِي غَمَرْتِهِمْ حَتَّىٰ حِينٍ﴾^١

ينطوي هذا النصّ على أكثر من صورة استعارية. بيد أنّ هذه الصور تكتسب جمالية خاصّة إذا ربطناها بما سبقها من الصور الأخرى التي تتحدّث عن سلوك المنحرفين و ما يقابله من سلوك المؤمنين. ولنعرض لك أولاً هاتين الصورتين، صورة (فتقطّعوا أمرهم بينهم زبراً) و صورة (فذرهم في غمرتهم).

أنت ترى أنّ النصّ يتحدّث عن المنحرفين، و لكنّه أشار إلى واحدة من الظواهر الاجتماعية قبل أن يحدّثنا عن المنحرفين.

الظاهرة الاجتماعية هي قوله تعالى ﴿وَإِنَّ هَذِهِ أُمَّتُكُمْ أُمَّةً وَاحِدَةً وَأَنَا رَبُّكُمْ فَاتَّقُونِ﴾^٢، و الأُمَّة هنا يقصد بها الكيان الاجتماعي لمجموعةٍ من البشر الذين يخاطبهم القرآن الكريم، حيث تنتظمهم أرضٌ مشتركة و قيم مشتركة، فيما يعزّزهم كياناً اجتماعياً واحداً.

لكن عندما علّق على ذلك بقوله تعالى (فتقطّعوا أمرهم بينهم زبراً) و هي الصورة التي نريد أن نحدّثك عنها إنّما ربط بين عملية (التقطيع) و بين (الوحدة) التي أشارت الآية السابقة إليها، بمعنى أنّ الأُمَّة الواحدة قد تصدّع كيانها الاجتماعي، و انتهت إلى الصورة

١- المؤمنون / ٥٣ - ٥٤ .

٢- المؤمنون / ٥٢ .

التي رسمتها الاستعارة التي نحن في صدد الحديث عنها. فما هي السمات الفنية لهذه الاستعارة؟

لقد انتخب النصّ استعارة (التقطيع) للتعبير عن تصدّع الكيان الاجتماعي، فالتقطيع - كما هو واضح - جعل الشيء الذي هو (وحدة)، أجزاءً ينفصل كلّ واحد منها عن الآخر، بحيث يفقد كينونته، سواء أكان هذا الشيء حبلًا يتقطّع مثلاً أو غيره من الأشياء. لذلك، فإنّ تقطيعه يعني فقدانه لوظيفته.

بيد أنّ ما يلفت النظر هو أنّ النصّ القرآني الكريم لم يكتف باستعارة تفرّق الكلمة، أو الأمة بأنّها متقطّعة، بل تداخلت معها استعارة أخرى هي أنّ التقطيع قد اكتسب صفة خاصّة هي التقطيع زبراً (فتقطّعوا أمرهم بينهم زبراً)، أي: التقطيع إلى كتب، فالزبر هي جمع زبور ومعناه الكتاب، وهذا يعني أنّ النصّ يقول: إنّ هؤلاء قد تقطّعوا كتباً.

فخلع على الكتب طابعاً مادياً هو التقطيع، وخلع - قبل ذلك - طابع التقطيع على (اختلاف الأمة)، فتداخلت الاستعارتان الأخيرة، وهي التقطيع كتباً، فماذا تعني هذه الاستعارة؟

التقطيع كتباً يرمز إلى سلوك خاصّ هو أنّ هذه الأجزاء التي انفصلت عن كيانها الاجتماعي الموحد، تحوّلت إلى جماعاتٍ كلّ واحدة منها قد اتخذت لها كتاباً خاصّاً ترجع إليه، فالكتاب هنا يرمز إلى المذهب الفكري الذي تنتسب إليه هذه الجماعة أو تلك.

و نعتقد بأنّ استعارة التقطيع إلى كتب، تتميز فضلاً عن كونها ذات طرافة نظراً لعدم استخدامها في التعبير المألوف، تتميز بدلالة ضخمة، ممتعة جداً، لماذا؟ لأنّك لو أمعنت النظر فيها لوجدت أنّ تقطيع الكتاب الواحد إلى كتب ينفصل أحدها عن الآخر، لا يؤدي مهمّته المطلوبة نظراً لارتباط فصوله بعضها مع الآخر. وحينئذٍ يكون التجانس بين التقطيع لوحدة الجماعة وبين التقطيع لوحدة الكتاب، بالغاً ذروته الممتعة فنياً.

إذن: الاستعارة المركّبة أو المتداخلة التي لاحظتها تحمل سماتٍ متنوعة من الفنّ، وفي مقدّمها: الترابط العضوي بين أطرافها التي تركّبت منها.

و هذا الترابط، لحظته أولاً بين الآية التي سبقت الاستعارة (وانّ هذه أمتكم أمة واحدة) وبين الاستعارة ذاتها، ثم يبين أطرافها المركبة. إلّا أنّ ذلك كلّهُ، ستجد أنّه يرتبط أيضاً بما تلحقه من الصور التي جاءت بعدها في الآية الكريمة، وهي «فذرهم في غمرتهم حتى حين».

إنّ الغمرة - كما نعرف - هي تغطية الشيء، أي ما يغمر الشيء فيكتسحه أو يغطيه. وأحسبك على معرفة بأنّ الاستخدام الاستعاري لهذه العبارة (الغمرة)، قد اكتسب دلالاتٍ مختلفة، منها: الشدّة بصفة أنّ الشيء إذا غمر شيئاً آخر، يكون حينئذٍ قد اكتسحه، فتكون شدائد الحياة قد استعير لها تعبير الغمرة. و الآن إذا نقلنا الحقائق المتقدّمة إلى تقطيع الأمتة كتباً، وربطنا بين عملية التقطيع وبين (الغمرة) «فذرهم في غمرتهم حتى حين»، أمكننا أن نتبين أهميّة هذه الاستعارة التي تبدو وكأنّها ذات بساطة، بينما تحمل دلالة ضخمة و ممتعة، كيف ذلك؟

إنّ هؤلاء المتقطّعين زبراً، سوف لن يفيدوا من كتبهم المنفصلة عن الكتاب الكبير، نظراً لعدم إمكان قيام أيّ جزء بتحقيق الفائدة، وهذا ما يسبّب لهم حيرةً و تلبلاً في الأفكار، أي أنّهم يغمرّون بهذه الحيرة أو التشبّث الفكري بحيث تكتسح هذه الغمرة كلّ ما هو من الممكن أن يحقّق الأمن أو الطمأنينة الفكرية والنفسية.

قال تعالى: ﴿قد كانت آياتي تُتلى عليكم فكنتُم على أعقابكم تنكصون﴾^١.

الآية الكريمة تتضمّن، صورة رمزية هي النكوص على الأعقاب، و قد سبق أن حدّثناك عن هذا الرمز إلّا أنّنا نعرض له الآن في سياق خاصّ هو ارتباطه بما سبقته من الصور.

ولاً، نحيلك إلى الآية الكريمة التي سبقت هذه الصورة الرمزية.

﴿أحسبون أنّهم نمدّهم به من مال و بنين * نسارع لهم في الخيرات بل لا

يشعرون^١ حيث تشير الآية الكريمة إلى (المسارعة في الخيرات) من الله تعالى، وتشير الآية اللاحقة إلى مسارعة المؤمنين في الخيرات (أولئك يسارعون في الخيرات) ثم نحيلك إلى الصورتين السابقتين اللتين حدّثناك عنهما (فتقطّعوا أمرهم بينهم زبراً) (فذرهم في غمرتهم حتى حين).

أقول : عندما تربط بين هذه الصور التي تتحدّث عن المسارعة في الخيرات من جانبٍ ثم تتحدّث عن تقطيع المنحرفين بينهم زبراً، وكونهم في تبلبل و حيرة، عندئذٍ تدرك أهمّية الصورة الرمزية القائلة (فكنتم على اعقابكم تنكصون). إنّ النكوص هو السير إلى الوراء، إلى الخلف، وهو على الضدّ تماماً من عملية المسارعة في الخير. فالمشي البطيء مثلاً، أي غير المسارعة في المشي تحجز الإنسان من الوصول إلى هدفه. وإذا كان المشي العادي يحجز الشخص عن تحقيق هدفه، فكيف بالمشي إذا تصوّرناه إلى الوراء؟

وقد تسأل عن علاقة ذلك بالصورة الاستعارية (فتقطّعوا) وبالصورة (فذرهم في غمرتهم). ونجيبك على ذلك : إنّ تقطيع الوحدة الاجتماعية إلى شرائح منفصلة عن بعضها، أو اتباع كلّ شرعة لكتاب خاصّ بها لا استكمال فيه، بل هو مقطع إلى فصول عزل بعضها عن الآخر. يفضي - لا محالة - إلى التشتت والحيرة والاضطراب، كما قلنا، وحينئذٍ لا تتوقّع من المضطرب إلّا أن يفقد السيطرة على أمره، أو لنقل: لا يمكنه أن يسير أو ينتخب الطريق الذي يدلّه على هدفه، بل نجده في غمرة حيرته يرتدّ إلى الوراء. و(الغمرة) في الصورة القائلة «فذرهم في غمرتهم حتى حين»، ترتبط تماماً بما يسلكه المنحرف من المشي المتقهقر إلى الخلف، لماذا؟ لأنّه غارق في بلبلة فكرية تجعله يسلك طرقاً لا إنارة فيها، أو يرتدّ إلى الخلف من خلال توهمه وخوفه من الطرق المستوية. يدلّنا على ذلك أنّ النصّ قد عبّ على غمرة هؤلاء المنحرفين بقوله تعالى (بل قلوبهم في غمرة من هذا) أي أنّهم مغمورون عن النظر إلى الطريق السويّ، وهو الكتاب الذي ينطق بالحقّ (ولدينا كتاباً ينطق بالحق. بل قلوبهم في غمرة من هذا، ولهم أعمال من دون ذلك).

و ما دام الأمر كذلك، حينئذٍ فإنّ نكوصهم على الأعقاب، أي المشي إلى الخلف يظلّ، من حيث كونه صورة رمزية لهروبهم من آيات الله تعالى التي كانت تُتلى عليهم، متجانساً مع طبيعة هروبهم من الحقّ. إنّ المشي إلى الخلف يقترب بجملة من الظواهر، منها المرأى المضحك لهذا المشي، منها : الخوف و الحذر و التوجّس في المشي، و منها عدم رؤية الطريق، و منها عدم تحديد المكان الذي يقصده الماشي ، حيث إنّهُ في غمرة هروبه من آيات الله تعالى، لا يسعه إلّا أن يهرب بدون وعي، ممّا يضطرّه إلى أن يمشي إلى الوراء، أي : أنّه في حالة هروب. و الهارب لا يقصد جهة خاصّة بل يرجع إلى الوراء فحسب.

إذن : جاءت هذه الصورة الرمزية ذات دلالة مكتنزة بالكثرة بأكثر من سمة فنيّة، بالنحو الذي أوضحناه.

سورة النور

قال تعالى: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نَوْرِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مَصْبَاحٌ
فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا
غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهُ يُمْصِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نَوْرٌ عَلَى نَوْرٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ
وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾^١.

هذه الآية الكريمة، تتضمن - كما تلاحظ - عنصراً صورياً بالغ الإثارة والدهشة،
إنَّها واحدة من الآيات القرآنية الكريمة التي تبين مستوى الإعجاز الفني، وما تعني كلمة
الإعجاز من الدلالات. إنَّها تنطوي على صور تفرعية مذهلة، كما تنطوي على صورة
عامة موحدة. كل واحد منها يرتبط بالآخر بنحو يجعلك منبهراً من جماليته، و طرافته،
ودلالته.

إنَّها بكلمة مختصرة ظاهرة فنية لا يسع الدارسون أن يلمَّوا بما تحفل به من الدهشة
والإثارة والطرافة، والجمال والعمق وما تحفل به من التنوع، والتفرع والتكرار والتتابع
وما تحفل به من صور تمثيلية وتشبيهية ورمزية... إلخ.

إذن: لنحاول الوقوف عند جانب من الأسرار الفنية لهذه الآية، أو لنقل: لهذه الصورة
الموحدة المنطوية على حشد هائل من الصور التفرعية الفذة التي لا حدود لجمالياتها.
تبدأ الآية الكريمة بصورة (تمثيلية) هي (اللَّهُ نور السماوات والأرض). وقد سبق

أنْ كَرَّرْنَا بأنَّ الصورة التمثيلية هي الصورة التي تقوم على إيجاد العلاقة بين شيئين على نحو التعريف بالشيء، يكون أحد طرفها تجسيدا للآخر، وفي الصورة التي نحن في صدها نجد أنَّها تنطوي على طرف هو الله تعالى، وطرف آخر هو النور، فتكون بمثابة تعريف أو تمثيل، أي أنَّ النور تمثيل لله تعالى.

طبيعياً، أنَّ الله تعالى منزّه عن التمثيل، بيد أنَّ التعبير المجازي أو الرمزي يظلّ أمراً مألوفاً قد استخدمه القرآن الكريم ذاته في مواقع متنوعة مثل ﴿يدالله فوق أيديهم﴾^١ ﴿الرحمان على العرش استوى﴾^٢.

إنَّ ما نستهدف توضيحه الآن هو أنَّ (التمثيل)، بصفته أحد أشكال التعبير المجازي أو التعبير غير المباشر، قد فرض ضرورته الفنيّة هنا، لماذا؟

إنَّ (النور) ذاته هو (رمز) لظواهر معنوية كثيرة، مضافاً إلى أنَّه ظاهرة معنوية بالرغم من كونه يحمل طابعاً حسياً، أي أنَّ المضاعفات المترتبة على النور تظلّ ذات طوابع معنوية غير مدركة بإحدى الحواس. فإذا كان النور ذاته ظاهرة معنوية، وكانت هذه الظاهرة ذات طابع (رمزي) - أي التعبير غير المباشر - حينئذٍ نبيّن مدى أهميّة مثل هذه العبارة الصوريّة.

وأحسبك تتذكّر جيّداً أنَّ هذا الرمز (النور) قد استخدمه القرآن الكريم في مواقع متنوعة حدّثناك عنها في حينه، قد استخدمه رمزاً للإسلام وللإيمان ولمطلق القيم الخيرة. وهنا، قد استخدمه النصّ القرآني الكريم رمزاً لمطلق ما هو خير وحقّ بحيث إنَّ أيّة دلالة للخير وأيّة دلالة للحقّ تظلّ مندرجة ضمن هذا الرمز. ولذلك فإنَّ أيّة ظاهرة في الكون (في السماوات والأرض)، أيّة ظاهرة نستطيع أن نتحمّس فاعليتها تظلّ محكومة بطابع (النور) بطابع الخير، بطابع الحقّ. ولعلّ في مقدّمة هذه القيم، تنبثق أمامنا فاعلية الحياة نفسها، أي: الفيض الذي منحه الله تعالى لهذا الكون، فكلّ ما نتحمّسه من الحركة هو ذلك النور أو الفيض، كما هو واضح.

لكن : لندع هذه الصورة التمثيلية، لنتابع ما بعدها، فماذا نجد؟ نجد أنَّ الصور التي جاءت بعدها، تظلُّ صوراً متنوعة ومتداخلة ومتربّبة على الصورة التمثيلية التي حدّثناك عنها، وهذا ما يكسبها بعداً خاصاً من الجمالية والإمتاع، بحيث تتطلب حديثاً مفصلاً عنها.

إذن : لنتابع الصور المتداخلة أو المتفرعة أو المترتبة على هذه الصورة التمثيلية. إنَّ أوّل صورة تفريعية في هذه الآية، هي التشبيه القائل (مثل نوره كمشكاة فيها مصباح)، هنا ينبغي لفت نظرك إلى ظاهرة فنيّة هي (التداخل) بين الصورة التمثيلية (الله نور السماوات) حيث تعتبر هذه الصورة هي الشطر الأوّل من الصور، وتعتبر باقي الصور شطراً آخر، أي أنَّ الآية الكريمة تنشطر إلى قسمين رئيسين، القسم الأوّل هو الصورة التمثيلية، والقسم الآخر هو الصور (مثل نوره كمشكاة) (المشكاة فيها مصباح)... إلخ، وهذه الصورة أيضاً تنشطر إلى قسمين (يتداخلان)، القسم الأوّل هو التشبيه «مثل نوره»، والقسم الثاني باقي الصور المتفرعة من التشبيه. وإزاء هذا نكون أمام تركيبة صورية مدهشة كلّ الدهشة من حيث عمارتها الفذة، عمارتها التي تتألف من خطوط هندسية فائقة الجمال.

فالآية الكريمة - كما لاحظت - تبدأ بصورة تمثيلية (الله نور)، وهذه الصورة تتبعها صور تضطلع بتعريف وتوضيح الصورة الأولى، فإذا كان الله تعالى (نور السماوات والأرض) حينئذٍ يحتاج هذا التمثيل إلى توضيح النور، ولذلك جاء التشبيه ذاته يحتاج إلى توضيح وتعريف لحدوده.

فالتشبيه يقول بأنَّ الله تعالى مثل نوره كمشكاة، ولكن ما المشكاة؟ وما هي فاعليته ونطاقاته التي ينير من خلالها؟ هذا بدوره يحتاج إلى توضيح. ولذلك جاءت بعده صور تفريعية تضطلع بهذا التوضيح. الصور تقول : (المشكاة المصباح)، ولكن هذه الصورة تحتاج أيضاً إلى توضيح، ولذلك تبعتها صورة تقول (المصباح في زجاجة)، أيضاً هذه الصورة تحتاج إلى توضيح، فجاءت الصورة القائلة (الزجاجة كأنّها كوكب دريّ)، أيضاً هذه الصورة تحتاج إلى توضيح، وهذا ما تضطلع به باقي الصور التي تُعدّ صوراً

تكميلية لما سبقتها من الصور.

لكن : هناك، نلاحظ فوارق فنيّة بين مستويات هذه الصور، فهذه الصور بعضها تعريف لسابقتها، وبعضها تفريع لسابقتها، وبعضها تكميل لسابقتها، أي أننا أمام صورة موحّدة ذات عنصر ثلاثي في التركيب، عنصر التعريف و عنصر التفريع و عنصر التكميل، وكلّ واحد منها يخضع لبناء عماري ممتع كلّ الامتاع. أمّا، وقد حدّثناك عن العنصر الأوّل، أي الصورة التمثيلية التي تُعدّ (تعريفاً) (الله نور السماوات و الارض)، حينئذٍ نبدأ بالحديث عن الصور الأخرى بالتفصيل.

قلنا : إنّ الآية الكريمة تنشطر إلى قسمين رئيسين، أولهما : صورة «الله نور السماوات و الأرض»، و الآخر : باقي الصور، و باقي الصور أيضاً تنقسم إلى قسمين رئيسين، أولهما التشبيه (مثل نوره كمشكاة)، و الآخر : الصور المتفرعة عنها من جانب، والمكمّلة لها و لما سبقها من جانب آخر.

فماذا : تحمل هذه الصورة من عناصر الفنّ؟

المشكاة - كما تقول النصوص المفسّرة - إمّا أن يُقصد منها الكوّة أو الفتحة في الحائط توضع عليها زجاجة، و يكون المصباح خلف الزجاج، أو يُقصد منها : عمود القنديل أو يقصد منها القنديل نفسه. و لكننا نحتمل فنيّاً أن يكون المقصود من ذلك هو التفسير الأوّل، لماذا؟ لأنّ المشكاة إذا كانت قنديلاً، فإنّ المصباح يكون فتيلاً، و هذا ما لا يتّسق و جمالية الإنارة كما سنرى.

كما أنّه إذا كان المقصود منها هو عمود القنديل يكون المصباح حينئذٍ هو السراج، ولا يكون القنديل في السراج ذا مظهر جمالي أو إناري ملفت للنظرة، و لذلك نحتمل أن يكون المقصود من المشكاة هو الكوّة أو الفتحة - كما قلنا - لماذا؟ إنّ الكوّة أو الفتحة هي النافذة التي تتكفّل بتوصيل الإنارة إلى مختلف الأمكنة، مضافاً إلى أنّها تقترب بمرأى جميل، حيث أنّ مكانها المتميز هو في الحائط و اختراقها إيّاه و إرسالها الإنارة من خلاله، يظلّ من المرائي الجميلة دون أدنى شكّ.

و سنعرف المزيد من ذلك، حينما نتابع الصور التفرعية منها، حيث يصف النصّ أنّ

المشكاة في مصباح، وهو ما يتكفل بالإشارة، أي المصباح الذي يوضع في الكوة، وأن المصباح في زجاجة، وأن الزجاجة كأنها كوكب دري... إلخ. المهم، أن هذه الأوصاف تخلع بعداً جمالياً خاصاً على الصورة، كما سنرى، بيد أننا نعتزم هنا لفت النظر إلى أن الكوة التي يوضع فيها المصباح تقتزن بمرأى جميل و بموقع إناري يبعث بأشعته من خلال الكوة إلى سائر المواقع. أما كيفية ذلك وما ينطوي عليه من سمات جمالية فأمر نبيّنه حينما نتابع الصور التفرعية التي تلي ذلك.

إن صورة المصباح في زجاجة تُعدّ صورة تفرعية من صورة «مثل نوره كمشكاة فيها مصباح».

وأحسبك تدرك بسهولة أن الأهمية الفنية لصورة «المصباح في زجاجة» هي أن الزجاج يحمل خصوصية الانعكاس للإشارة من جانب، ويحمل جمالية المرأى من جانب آخر.

و خصوصية الانعكاس تقتزن بخصوصية أخرى هي مضاعفة النور، و حينئذٍ نكون أمام صورة ممتعة جداً، هي : مصباح منير، داخل زجاجة، تعكس إنارة المصباح فتضاعف من الإشارة، و تتميز بمرأى جميل، حيث إنها تقوم بعملية حفظ للمصباح وتحجز عنه أي أثر من الخارج كالهواء والغبار ونحوهما، حيث إن شفافيتهما وصقلها واستواءها واقترانها بالإشارة مطلقاً يحمل جمالية لا حدود لها.

لكن : لانزال أمام هذه الصورة التي تتحدّث عن مطلق المصباح و عن مطلق الزجاجة.

أما مستوياتهما، أي المصباح و الزجاجة، و الخصوصيات التي تتميزان بهما، فأمرٌ تتحدّث الصور الباقية عنه. و لذلك، تبعت الصورة المتقدمة صورة تفرعية أخرى هي صورة (الزجاجة كأنها كوكب دري) وهذه الصورة تحفل بسماتٍ عجيبة و معجزة بشكل لافتٍ للنظر حقاً.

إنها أولاً صورة تفرعية من صورة تفرعية أيضاً. كيف ذلك؟ لنلاحظ أن النصّ تحدّث أولاً عن المشكاة وصلتها بالمصباح، ثم جاء إلى المصباح وصلته بالزجاجة، ثم

جاء إلى الزجاجة، وصلتها بالكوكب الدريّ، أي نحن الآن أمام ثلاث صورٍ تفرعية، كل واحدة تتفرع من السابقة، إنّ التفرع للصور - كما نعرف ذلك جميعاً - على نمطين، فهناك صورة واحدة تتفرع منها عدّة صور في عرض واحد، كما يتفرّع من ساق الشجرة أكثر من غصن، وهناك صورة تتفرع منها صورة أخرى، والأخرى تتفرّع منها صورة أخرى... وهكذا كما يتفرّع من غصن الشجرة غصن آخر، ويتفرع من الغصن الآخر غصن جديد... وهكذا.

و الصورة التي نحدّثك عنها تحمل هاتين الخصيصتين، أي: أنّها من جانب صورة تفرعية من النمط الأوّل، وهي من جانب آخر صورة تفرعية من النمط الثاني. أمّا كونها صورة تفرعية من النمط الأوّل، فقد سبق أن حدّثناك عن ذلك في موقع سابق حيث قلنا: إنّ الآية الكريمة تنشطر إلى قسمين: أحدهما صورة (الله نور السماوات...) والآخر: صورة المشكوة وما يتفرّع منها، حيث يُعدّ هذا الشطر الأخير بتفريعاته (تفريعاً) من الشطر الأوّل للآية، أي أنّ صورة «مثل نوره»... إلخ هي تفرع لصورة «نور».

وهذا ما يتّصل بعلاقة صورة (الزجاجة كأنّها كوكب دري) بصفاتها جزءاً من صورة (مثل نوره كمشكاة) بصورة (الله نور السماوات).

و أمّا صلتها المباشرة بصورة (المشكاة)، وهو النمط الثاني من الصور التفرعية، فتتمثّل في أنّ المصباح والكوكب الدريّ قد تفرّع من الزجاجة. لكن، كلّ ذلك من حيث السمة التفرعية للصور، في حين أننا نريد أن نحدّثك عن خصوصية هذه الصورة (الزجاجة كأنّها كوكب دري) من حيث سماتها الداخلية التي تتركّب منها، وهي سمات معجزة ومدهشة وممتعة كما قلنا. إذن: لنفصّل الحديث عنها.

إنّ في هذه الصورة «ازدواجية» التركيب، وهذا هو أحد أسرارها العجيبة، فالنصّ أو الآية الكريمة بدأت بصورة (تمثيلية) (الله نور). ثمّ تفرّعت منها صورة (تشبيهية) مثل نوره كمشكاة، وهذه الصورة التشبيهية تفرّعت إلى صور متنوعة (المشكاة) فيها مصباح (المصباح في زجاجة). وهذه الصورة الفرعية الأخيرة، تفرّعت عنها صورة تشبيهية أيضاً: هي تشبيه الزجاجة بالكوكب الدريّ، و حينئذٍ نكون أمام (تشبيه داخل تشبيه).

مضافاً إلى أننا كنا قبل ذلك أمام (تشبيه داخل تمثيل)، أي المشكاة وعلاقتها بالنور. لكن: ما يعيننا هو أن نتحدث عن التشبيه داخل التشبيه، الزجاجة وتشبيهها بالكوكب الدريّ.

إذن: ما هي ملامح هذا التشبيه؟

الزجاج - كما نعرف - يتميز بشفافيّته ولعانه، فإذا كان داخله المصباح، حينئذٍ فإنّ نور المصباح من خلال الزجاجة يصبح كأنّه كوكب درّي، كيف ذلك؟ الكوكب هو عيّنة (منيرة)، والإثارة تتخذ مستوياتٍ شتّى من حيث لونها الأبيض، وهو لون يميل حيناً إلى الحمرة وحيناً إلى البياض الشديد، وحيناً إلى ما هو متوسط، فإذا عكست الإثارة من خلال الزجاجة أثرها، حينئذٍ ستكتسب الإثارة لوناً خاصاً يتناسب مع شفافيّة وصفاء وبياض الزجاجة. لكن لنر كيف أنّ النصّ ترجم هذه الحقائق إلى صورة فنيّة!

هنا ينبغي أن نلفت نظرك إلى سرّ فنيّ عجيب آخر، هو إننا نواجه صورة جديدة، مضافاً إلى صورة (التشبيه داخل التشبيه)، فقد سبق أن لاحظت أنّ النصّ قد شبه الزجاجة بالكوكب، ولكنّ الكوكب نفسه قد شبه النصّ بشيء آخر هو (الدريّ)، وهذا التشبيه هو في واقعه استعارة وليس تشبيهاً، فلو قال النصّ: إنّ الكوكب كأنّه درّي، لكنّا أمام تشبيه، ولكن بما أنّه قال: كوكب درّي، حينئذٍ نكون أمام استعارة، أي أنّ النصّ خلع طابع (الدريّة) على (الكوكب). وإزاء ذلك، ما ذا نواجه الآن من الصور المتداخلة؟ فإذا كانت صورة (كأنّه كوكب) هي تشبيه داخل تشبيه، فإنّ قوله تعالى (كوكب درّي) يكون استعارة داخل تشبيه، فتكون النتيجة كما يلي: (تشبيه داخل تشبيه ثمّ استعارة داخل تشبيه).

إننا ندعوك لتتأمل من جديد في هذه الصورة المعجزة فنياً من حيث تداخلاتها، كأنّها كوكب درّيّ. الزجاجة كأنّها كوكب، هو التشبيه قد اعتمد على الاستعارة في أحد طرفيه، وقبلًا قد اعتمد التشبيه السابق عليه، على تشبيه آخر في أحد طرفيه.

وهكذا نكون أمام صور تعتمد الصور في صياغتها، بمعنى أنّك حينما تشبه الرجل السخيّ بالبحر، تكون قد اعتمدت في تشبيهك على ظاهرة مباشرة، ولكن حينما تشبه البحر نفسه بشيء آخر، حينئذٍ تكون قد شبهت الصورة بصورة أخرى لأنك شبهت الشيء

بشيء آخر، وهذا هو منتهى الجمال الفني في الصياغة، كما رأيت.

إلى هنا نكون قد انتهينا من تحليل الصورة القائلة (الزجاجة) كأنها كوكب دري. وقد لاحظنا أن (الدّر) جاء هنا ليكون استعارة للكوكب. ولك أن تتساءل: ما هو المسوّغ الفني لمثل هذه الاستعارة؟ إنَّ الكوكب حينما تُستعار له صفة (الدريّة) فهذا يعني أن النّص يريد أن يقول: بأنّ نمط النور الذي يصدر عن المصباح هو نور يتّسم ببياض شديد اللون، مضافاً إلى أنّه ذو لمعان شديد أيضاً.

وهذا النمط من شدّة البياض واللمعان لا يتأتّى إلّا من خلال الزجاجة والمصباح، لأنّ المصباح وحده لا يعطي سمة البياض واللمعان الشديدين، بل الزجاجة معتمدة على المصباح، أو المصباح في اعتماد على الزجاجة، هو الذي يعطي ذلك. لماذا؟ لأنّ الزجاجة في شفافيّتها وصفائها من جانب، وقدرتها على امتصاص النور وتحويله إلى انعكاسات خاصّة من جانب آخر، هو الذي يقدّم لك الإنارة مقترنة بما هو أبيض وملتئم.

إذن: الأهميّة الفنيّة للتشبيه والاستعارة التي تداخلت مع التشبيه (كأنّه كوكب دري) تتمثّل في إعطائنا صورة الإنارة بأشدّ مستوياتها بياضاً وأشدّ مستوياتها لمعاناً، بحيث تجد نفسك أمام جانبيين مهمّين بالنسبة إلى مواجهتنا للنور، جانب الفائدة وجانب الجمال، فجانِب الفائدة هو النور في أشدّ مستوياته لمعاناً وبياضاً، ومتى التحمت الفائدة مع الجمال حينئذٍ تكون الصورة الفنيّة قد بلغت أقصى ما يمكن تصوّره من الإعجاز أو الكمال في صياغتها، على نحو ما فضّلنا الحديث عنه.

الصورة التي نتحدّث عنها الآن هي صورة ﴿يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مَبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ﴾^١.

هذه الصورة الفرعية امتدادٌ للصورة التشبيهية القائلة: إنّ الله تعالى مثل نوره كمشكاة فيها مصباح، وأنّ المصباح في زجاجة، وأنّ الزجاجة كأنّها كوكب دري. وقد سبق أن قلنا، إنّنا أمام تشبيهات متداخلة، تشبيه النور بالمشكاة فيها مصباح، وكون المصباح في زجاجة، ثم تشبيه الزجاجة بالكوكب الدري. لكن، نجد هنا أنّ النّص قد عادَ

بنا إلى التشبيه الأول (و هو المشكاة فيها مصباح)، و ركّز على (المصباح) نفسه بصفته الجهاز الذي يضطلع بهمة الإنارة، و أوضح لنا المادّة التي يرتكن إليها المصباح في عملية الإنارة، و هي قوله تعالى (يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية).

إننا إذا وضعنا النصّ في سياقه التاريخي، و عصرئذٍ لا إنارة إلّا من المواد الدهنية، عندئذٍ من الممكن أن نتبيّن جمالية هذا التشبيه. طبيعياً لا يعني أنّ النصّ عندما يعتمد على بيئة زمانية معيّنة في صياغته للصور، أنّ هذه الصور تكتسب جماليتها في إطار البيئة المذكورة فحسب، بقدر ما يعني أنّ ما هو خاصّ سوف يعكس أثره على ما هو عامّ أيضاً، كما سبق أن أشرنا إلى ذلك. و في ضوء هذه الحقيقة يمكننا أن نتبيّن الآن جمالية الصورة التي نحدّثك عنها و ما تنطوي عليها من السمات الفنيّة المباشرة.

إنّ المصباح يتزوّد من أيّة مادّة؟ النصّ يقول: إنّ هناك شجرة مباركة، ترى ما هي هذه الشجرة المباركة؟

النصّ يقول: إنها زيتونة. إذن: المصباح يتزوّد من مادّة الزّيتون، و هي أوّل شجرة نزلت بعد الطوفان. و هذا يكسبها أهميّة خاصّة. و تشير هذه النصوص إلى أنّ الأنبياء عليهم السلام طوال التاريخ قد باركوا هذه الشجرة.

و يعزّز هذا الرأي أنّ الصورة ذاتها أشارت إلى هذا الجانب فوصفت الشجرة بأنّها مباركة (يوقد من شجرة مباركة). إذن: كون الشجرة مباركة، يُلَبّسها بعداً جديداً من الأهميّة. هنا، ينبغي ألاّ يغيب عن أذهاننا أنّ النصّ في صدد تشبيه يقول بأنّ الله تعالى هو نور السماوات و الأرض، و أنّ نوره مثل مشكاة فيها مصباح.

و هذا يعني أمام تشبيه يتناول (النور)، نور السماوات و الأرض، نور الله تعالى. و حينئذٍ فإنّ صفة (مباركة) تحتلّ أهميّة خاصّة من حيث (القدسية) التي تتواكب مع النور، و ليس النور المحض الذي يضيء بالشكل الاعتيادي. و نتابع أقوال المفسّرين الذين أشاروا إلى أنّ هذه الشجرة لها أهميّة تاريخية، أوّل شجرة خبرتها الأرض، و لها أهميّة معنوية، باركها الأنبياء عليهم السلام، ثمّ ماذا؟ إذا اتجهنا إلى خصائصها الطبيعيّة أو الكيميائيّة نجد أنّهم يشيرون إلى مادّتها الزيتية ذات معطيات كثيرة، منها: أنّها يُسرج بها

في عملية الإنارة، ومنها: أنها إدام، ومنها: أنه يغسل بها... إلخ، يضاف إلى ذلك بكونها أصفى وأضوأ من غيرها من المواد. هذه الخصائص إذا أخذت بنظر الاعتبار، عندئذٍ نتبين أهمية الصورة التي تشبه نور الله تعالى بالمصباح الذي يوقد من شجرة مباركة زيتونة.

لكن: لا تزال الصورة غير منتهية بعد، فالشجرة المذكورة قد وصفها النصّ بسمّة أخرى هي أنها (لا شرقية ولا غربية) ترى ما هو المقصود من هذه السمة الجديدة؟

تقول النصوص المفسّرة: إنّ المقصود من ذلك أنها لا يفيء عليها ظلّ شرق ولا غرب، لا يظّلها جبل ولا شجر ولا كهف، إنّها ضاحية للشمس، وهناك نصوص مفسّرة أخرى تحوم على أمثلة هذه الدلالات التي تهب هذه الشجرة طابعاً متميّزاً. لكن: هذه الصورة لم تنته بعد، لا يزال التشبيه يتفرّع ويتنامى في صور متنوعة مذهلة ممتعة.

يقول النصّ عن هذه الشجرة المباركة «يكاد زيتها يضيء، ولو لم تمسسه نارٌ». ما تقدّم من الصور الممتعة كان منصبّاً على وصف الشجرة فحسب. أمّا الآن فيحدثنا النصّ عن مادّتها، عن زيتها، وهو المقصود أساساً كما هو واضح. مادام الحديث هو عن المصباح ومادّته التي يسرج بها، ألا وهي الزيت.

إذن: لنقف عند هذه المادة: الزيت، لنلاحظ الصياغة الفنيّة التي اعتمدت هذا الجانب، فماذا نجد؟ النصّ يقول (يكاد زيتها يضيء)، إنّ هذه الصورة صورة جديدة تنتسب إلى نوع آخر من الصور، هو (الصورة التقريبية) بعد ما كنّا سابقاً نواجه صورة تشبيهية هي قوله تعالى (الله نور السماوات) والصور التشبيهية هي (مثل نوره كمشكاة) وما تفرّع منها: هو صور تشبيهية أيضاً مثل (الزجاجة كأنّها كوكب دري). أمّا الآن فنواجه صورة تفرعية من التشبيه تنتسب إلى ما اصطّلحنا عليه بـ (الصورة التقريبية)، حيث نعني بها: الصورة التي ترصد العلاقة بين شيئين، من خلال إكساب أحدهما صفة الآخر على نحو المقاربة، إنّ قوله تعالى (يكاد زيتها يضيء) يعتمد الأداة المعروفة (يكاد) التي تعني المقاربة. ولكن: ما هي سمات المقاربة هنا بالنسبة إلى المادّة الزيتية؟

إنّها واضحة تماماً. فالزيت الذي مهد له النصّ بأنّه هو من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية، هذا الزيت لا بدّ أن يحمل خصائص أشار إليها المفسّرون إلّا أنّ النصّ

جسّم الموقف، وأوضح بجلاء بأنّ هذا الزيت يكاد يضيء، إنّهُ في الواقع لا يُضيء، ولكنّه يكاد يضيء. هنا تكمن أهميّة الصورة التقريبية من حيث افتراقها عن الصورة التشبيهية وغيرها، فإذا كان الهدف مثلاً هو الإشارة إلى أنّ الزيت مضيء، لكنّا أمام صورة تمثيلية تقول الزيت مضيء، وإذا كان الهدف هو الإشارة إلى أنّ الزيت يشبه الإضاءة، لكنّا أمام صورة تشبيهية تقول: الزيت كأنّه مضيء.

لكنّ النصّ لم يرد تمثيلاً ولا تشبيهاً، لأنّ الواقع ليس كذلك، بل أراد واقعاً لا مبالغة فيه، فاعتمد الصورة التقريبية المذكورة «يكاد زيتها يضيء»، وبالفعل، إنّ الدهن إذا كان من الصفاء والشفافيّة في درجته الكبيرة، حينئذٍ يكون على درجة مقاربة للإضاءة.

ترى: هل أنّ النصّ القرآني المذكور قد اكتفى في صياغته للصورة المشار إليها بأنّ المصباح يُوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء؟ كلا، إنّهُ أضاف لهذه الصور التفرّيعية والمتداخلة والمتنوعة، صورة جديدة تفرّيعية هي قوله تعالى (ولو لم تمسسه نار).

من الواضح، أنّ النصّ القرآني الكريم لا يذكر من السمات إلّا ما كان منطوياً على دلالة. وقد يسأل سائل: إنّ قوله تعالى (يكاد زيتها يضيء) يحسّسنا بأنّ المقصود من ذلك هو أنّ صفاء الزيت هو المقصود بذلك، وحينئذٍ، ما هي الأسرار الفنيّة لهذه الإضافة للصورة (ولو لم تمسسه نار). إنّ (لو) أداة فنيّة تنتسب إلى ما يُطلق عليه مصطلح (الصورة الفرضية)، أي الصورة تفترض حدوث شيء لم يحدث مثل قوله تعالى (لو أنزلنا هذا القرآن على جبل) حيث لم ينزل القرآن على جبل كما هو واضح.

هنا ينبغي لفت نظرِك إلى هذا (التنويج) للصور، فقد لاحظنا الصور التشبيهية والتمثيلية والتقريبية، وهذا نحن نواجه صورة (فرضية)، فنكون أمام أربع صور متفرّعة، كلّ واحدة تنتسب إلى نمط خاصّ من الصور: (التمثيل، التشبيه، التقريب، الفرضية)، لكن: لندع هذا الجانب الذي يبهّرنّا بجماليته وإمتاعه وإثاراته، حيث تقصر عباراتنا عن الإلمام به، لننتجّه إلى استكناه السرّ الفنيّ لهذه الإضافة (ولو لم تمسسه نار).

إنّهُ لمن الواضح، أنّ الزيت، وهو بالغ الصفاء والشفافية، إذا كان بسبب ذلك يكاد

يضيء حينئذٍ فإن الإضاءة، غير مقترنة بمادّتها الواقعية التي هي (النار) مثلاً بقدر ما هي تعود إلى شدة الصفاء، لذلك فإن التعقيب على كون الزيت يكاد يضيء بأنه يضيء وإن لم تمسه النار، يشكل سمة (واقعية) في صياغة الصور، فبالرغم من أنه لم تمسه النار، نجده على وشك أن يضيء من شدة صفائه.

وهنا هو التجسيد الواقعي للصورة القرآنية التي طالما كرّرنا بأنّها - بالرغم من اعتمادها (التجريد) الذي يسمح لخيالنا بالتحرك، فإنّه يرصد الواقع و ليس الوهم كما لاحظنا، وهو أمر يفصح عن مدى الأهمية الفنيّة للعنصر الصوري في القرآن الكريم، بالنحو الذي أوضحناه.

الصورة الأخيرة التي تتضمّن هذه الآية المباركة، هي قوله تعالى (نور على نور)، وهذه الصورة الفنيّة تتطلب مزيداً من الوقوف عند سماتها ودلالاتها.

إنّ أوّل ما ينبغي لفت نظرك إليه، هو أنّ آية النور «اللّه نور السماوات ... إلخ» قد بدأت بالحديث عن النور و ختمت بالحديث عن النور، لقد بدأت بصورة «اللّه نور السماوات والأرض»، و ختمت بصورة (نور على نور)، أو لنقل: بصورة (يهدي الله لنوره من يشاء)، وهذا في حالة اعتبارنا إيّاها امتداداً للصورة الأولى.

وأيّاً كان الأمر فالهمّ هو أنّ نحدّثك عن هذه الصورة المدهشة التي (تقرّعت) منها صورة متنوعة (المشكاة) (المصباح) (الزجاجة) (الإيقاد) من شجرة مباركة (إضاءة زيتها)، ثمّ (تنوع) الصور من (تمثيل الله نور السماوات) و التشبيه - مثل نوره كمشكاة، و تقريب يكاد زيتها يضيء، ثمّ الصورة الأخيرة يهدي الله لنوره من يشاء، حيث تُعدّ هذه الصورة (لنوره) امتداداً للصورة (نور على نور).

و بما أنّنا حدّثناك عن تفريع و تنوع الصور السابقة (الله نور...) (مثل نوره) (المصباح...) (الزجاجة كأنها...).. إلخ في صفحات سابقة، لذلك نقتصر في حديثنا الآن على صورتَي (نور على نور) و (يهدي الله لنوره) لملاحظة كلّ واحدة منهما على حدة، ثمّ ملاحظة افتراق احدهما عن الأخرى، من حيث انتساب كلّ منهما على حدة، ثمّ ملاحظة افتراق احدهما عن الأخرى من حيث انتساب كلّ منهما إلى نمط خاصّ من التركيب

الصوري الذي يبهر العقول في صياغته كما سنرى.

لقد سبق أن لاحظت بأن الآية الكريمة بدأت بصورة (الله نور السماوات والأرض)، وقلنا: إن هذه الصورة تُسمّى بـ (الصورة التمثيلية)، لأن التمثيل هو إيجاد علاقة بين طرفين، أحدهما يجسّد ويمثّل ويعرّف الآخر، فتكون عبارة (نور) تجسّداً و تمثيلاً وتعريفاً لله تعالى. هنا في صورة (نور على نور) نواجه النمط ذاته من الصورة التمثيلية، كلّ ما في الأمر أن التعريف بـ (النور) جاء في تركيب صوري جديد هو التركيب من النورين (نور على نور).

كما أن صورة (يهدي الله لنوره من يشاء) جاءت في تركيب جديد أيضاً. والمطلوب هو أن نتبين المستويات الفنيّة لهذه الأنماط الثلاثة من التركيب الصوري لعبارة (النور)، بصفتها جاءت بداية وختاماً للآية الكريمة، وبصفتها جاءت (أصلاً) قد (تفرّعت) منه الصور التشبيهية والتقريبية والفرضية... إلخ.

أمّا الصورة «الله نور السماوات والأرض» فلا نكرّر الحديث عنها، بقدر ما نشير إلى أن هذه الصورة التمثيلية هي صورة (مجملة) قد اضطلعت الصور التفرعية بتفصيل الحديث عنها.

وأمّا صورتا (نور على نور) و (يهدي الله لنوره من يشاء) فنبدأ الآن بملاحظتهما. ونقف بك عند صورة (نور على نور)، ترى: ما هو المقصود منها؟ أن الآية الكريمة أوضحت بأن الله هو نور السماوات والأرض، وأن نوره كمشكاة فيها مصباح، وأنّ المصباح في زجاجة، وأنّ الزجاجة كأنّها كوكب دري، وأنّ المصباح يوقد من شجرة الزيتون، وأنّ زيتها يكاد يضيء ولو لم تمسسه نار.

وإذا كان الأمر كذلك - أي إذا كان الأمر متصلاً بعبارة أو صورة (النور) التي تفرّعت باقي الصور منها - حينئذٍ ما هي دلالة هذا التركيب الذي يقول (نور على نور)، وبتعبير آخر: لماذا نواجه هنا نورين، مع أن النصّ في صدد نور واحد هو نور الله تعالى؟ إننا إذا عدنا إلى النصوص المفسّرة وجدنا نظراتٍ متفاوتة في هذا المجال، ولكننا إذا استخدمنا عنصر التدوّق الفنيّ الصرف، أمكننا أن نوقّق بين هذه النظرات المتفاوتة، لكن مع الأخذ

بنظر الاعتبار أن نكرّر ما سبق أن قلناه بأن أهميّة الصورة القرآنية تتمثّل في كونها تجمع بين العامّ والخاصّ و تترشّح بإيحاءاتٍ متنوّعةٍ لا يتعارض أحدها مع الآخر.

فلو انسقنا مع النصوص التفسيرية لوجدنا مثلاً أنّها تربط من نوري الإسلام والقرآن والإيمان وبين المعطيات المترتبة عليها، كأنّها تربط بين نوري محمد ﷺ وإبراهيم عليه السلام، وتربط بين محمد ﷺ وعلي عليه السلام، وتربط بين محمد ﷺ وأهل البيت عليهم السلام، وتربط بين النبوة والإمامة. وكلّ هذه الدلالات غير متعارضة كما هو واضح. فعندما يقول الإمام الرضا عليه السلام: بأنّ النورين هما المصباح والمشكاة وأنهما ينسحبان على محمد ﷺ وأهل البيت عليهم السلام حينئذٍ لا تعارض بين ذلك وبين نوري الإسلام والمعطيات، طالما نجد أنّ الإسلام ومعطياته يشكّلان تجسيدهما في النبوة والإمامة. وهكذا بالنسبة لسائر التفسيرات التي تتعدّد بتعدد الإيحاءات التي ترشح بها الصورة الفنيّة المشار إليها.

أما بالنسبة إلى صورة (يهدي لنوره من يشاء) فنقول: إنّ النور الذي يهدي الله تعالى إليه من يشاء هو (نور) الله تعالى. وهو نفس الصورة التمثيلية التي تكرّرت في صور «الله نور السماوات والأرض، مثل نوره كمشكاة، نور على نور هذه الصور المتكرّرة (النور) تظلّ كلّ واحدة منها واردة في سياق خاصّ. فالنور الأوّل هو الله الذي يمثل نور السماوات والأرض، والنور الذي تلاه هو تشبيهه بالمشكاة التي فيها مصباح، والنور الذي تلاه أو النوران اللذان جسدتهما عبارة نور على نور تمثّلان - كما أشرنا - دلالاتٍ متنوّعةٍ تنسحب على نور الله تعالى ونور المعطيات التي يفرضها من خلال القرآن الكريم أو الإسلام أو الشخصيات المجسّدة للإيمان في أرفع درجاته.

لكن في الحالات جميعاً، فإنّ (النور) ينتسب إلى الله تعالى، سواء نظرنا إليه على أنّه نور واحد أم نوران يشعّان من خلال معطيات الله تعالى وإفاضاته، وسواء كانت هذه المعطيات أو الإفاضات هي الخير أم هي الحقّ، أم هي تجسّداتها في القرآن أو الإسلام أو الشخصيات المصطفّاة، بغضّ النظر عن ذلك، فإنّ النور يظلّ هو النور المنتسب إلى الله تعالى.

و في ضوء هذه الحقيقة، نواجه صورة (يهدي الله لنوره من يشاء)، ترى ما الذي

نستخلصه من هذه الصورة الممتعة؟

إنَّ ما ذكرناه من الدلالات التي يشرح بها رمز النور في الصور السابقة، ينسحب على هذه الصورة أيضاً. فبمقدورك مثلاً أن تستخلص من هذه الصورة بأنَّ الله تعالى يهدي من يشاء إلى ذلك (النور) الذي قد يكون المقصود منه هو الخير والحق والإسلام والإيمان والولاية.

أخيراً: تلاحظ أنَّ هذه الصورة المدهشة قد وصلها النصُّ الآتي:

قال تعالى: ﴿في بيوت أذن الله أن ترفع ويذكر فيها اسمه يُسَبِّحُ له فيها بالغدو والآصال﴾ رجال لا تلهيهم تجارة ولا بيع عن ذكر الله وإقام الصلاة وإيتاء الزكاة يخافون يوماً تتقلب فيه القلوب والأبصار...^١

ومن الواضح أنَّ هذه الآية «في بيوت أذن الله أن ترفع... إلخ» تظلُّ مرتبطة بآية النور، حيث إنَّ وصل الآية المذكورة بعبارة (في بيوت)، لا بدَّ أن نستخلص منها بأنَّ هذه البيوت يحتويها (شيء ما) وحينئذٍ لا بدَّ أن يكون هذا الشيء هو التشبيه الذي يقول (مثل نوره كمشكاة...)، أي أنَّ المشكاة إنَّما توضع عادةً في مكان ما، وهذا المكان قد تجسَّد في بيوت هي المساجد، ومنها بيوت الشخصيات المصطفاة التي أشرنا إليها، حيث لا يزال رمز النور يمتدُّ بإشعاعاته لينسحب على كلِّ مورد، ولينطوي على أكثر من دلالة. وهنا يثار التساؤل الآتي:

لماذا خُصَّت المساجد دون غيرها من الأمكنة بالمشكاة؟

ونجيب على ذلك: المساجد هي أقدس الأمكنة التي يتواصل فيها العبد من خلالها مع الله تعالى، فإذا كان التعامل مع (النور) هو التعامل مع الله تعالى حينئذٍ فإنَّ التشبيه الذي أوضحه بأنَّ مثل نوره كالمشكاة في المسجد، إنَّما يستهدف لفت النظر إلى أهمِّية الصلاة والذكر في أقدس الأمكنة، كما يستهدف لفت النظر إلى رجحان هذه الممارسات

على أية ممارسةٍ دنيوية، حتّى لو كانت تجارة أو بيعاً واجبين لتحقيق الإشباع الحسيوي والضروري لحاجات العبد.

و يلاحظ أيضاً، أنّ الآية الأخيرة عرضت إلى هذا النمط من الرجال الذين لا تلهيهم تجارة أو بيع عن التعامل مع الله تعالى، فوصفهم من خلال صورة فنيّة جديدة هي أنّهم (يخافون يوماً تتقلب فيه القلوب والأبصار). وهذا يعني أنّها تلفت النظر إلى سمة مهمّة أخرى هي الخوف من الحساب في اليوم الآخر.

وقد جاء التعبير عن هذا الخوف من خلال الصورة الاستعارية القائلة (تتقلب في القلوب والأبصار) حيث إنّ إكساب القلوب والأبصار سمة (التقلب)، يعني أنّ القلب ينتقل من حالة إلى أخرى، والبصر ينتقل من النظر إلى المصير الأبدي الذي ينتهي إليه، من مكان إلى آخر نظراً لضخامة الأحوال التي يواجهها العبد، حيث إنّ المؤمن حقّاً يخاف من مثل هذا اليوم الذي تطبعه السمة المذكورة، كما هو واضح.

إذن أمكننا أن نبيّن الأهميّة الفنيّة لهذا الحشد من الصور الممتعة بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى : ﴿وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيَعٍ يُحْسِبُهُ الظَّمَانُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُمْ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئاً وَوَجَدَ اللَّهُ عِنْدَهُ فُوقَهُ حُسابَهُ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ * أَوْ كَظُلُمَاتٍ فِي بَحْرٍ لُجِّيٍّ يَغْشَاهُ مَوْجٌ مِنْ فَوْقِهِ مَوْجٌ مِنْ فَوْقِهِ سَحَابٌ ظُلُمَاتٌ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ إِذَا أَخْرَجَ يَدَهُ لَمْ يَكِدْ يَرَاهَا وَمَنْ لَمْ يَجْعَلِ اللَّهُ لَهُ نُوراً فَمَا لَهُ مِنْ نُورٍ﴾^١.

هاتان الآيتان ترتبطان بآيات النور التي حدّثناك عنها مفصلاً سابقاً، أي : الآيات التي بدأت بقوله تعالى «اللّه نور السماوات والأرض» حيث ختمت بالحديث عن المؤمنين الذين هداهم الله تعالى لنوره (يهدي الله نوره من يشاء). هنا يتحدّث النصّ القرآني الكريم، عن الكفّار من خلال الصورة الفنيّة (النور) ذاتها،

حيث ختم قوله تعالى بعبارة (و من لم يجعل الله له نوراً فما له من نور). إنّ هذا الرابط الفني بين آية النور وبين هاتين الآيتين ينبغي ألاّ نهمل الحديث عنه، مادام العنصر الصوري في القرآن الكريم لا ينفصل عن سائر العناصر التي تشكّل مجموعها عمارة فنيّة مثلاً في خطوطها وفق نسق ممتع كلّ الإمتاع.

وإذا كانت آية النور قد حفلت بمجموعةٍ من الصور المتنوعة و المتفرعة والمتداخلة، فإنّ النصّ الذي نحدّثك عنه الآن يحفل أيضاً بمجموعةٍ من الصور المماثلة في صياغتها للصياغة التي لحظناها في آية النور. وهذا هو أحد أشكال التجانس بين الآيات، من حيث العنصر الصوري فيها.

إذن : لتحدّث عن العنصر الصوري في هاتين الآيتين الكريمتين اللتين تتناولان سلوك الكافر، بعد أن كانت الآيات السابقة عليهما تتناول سلوك المؤمن، كما لحظنا.

إنّ الصورة الأولى التي تواجهنا في هذا النصّ هي قوله تعالى (والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماءً حتّى إذا جاءه لم يجده شيئاً و جد الله عنده).
إنّ الصورة الأولى التي تواجهنا في هذا النصّ هي قوله تعالى (والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماءً حتّى إذا جاءه لم يجده شيئاً و جد الله عنده).

الصورة - كما تلحظ - تتحدّث عن الكفّار، ليس من خلال الحكم الذي يطلقه الآخرون عليهم، بل من خلال تصوراتهم أنفسهم، أي أنّها تتحدّث عن سلوك الكفّار من خلال نظراتهم حيال أعمالهم التي يمارسونها. والذي يبدو أنّ الصورة تتحدّث عن نمطٍ خاصٍّ من أعمالهم، و ليس مطلق أعمالهم، أو عن نمطٍ خاصٍّ من الكفّار. فالمنحرف قد يمارس عملاً وهو على وعي كامل بخطأ ما يمارسه. وقد يمارس عملاً وهو يحسب أنّه عمل صائب، مع أنّه في واقعه عمل منحرف.

و يبدو أنّ النصّ القرآني الكريم يستهدف من الصورة المشار إليها لفت نظرنا إلى النمط الثاني من الكفّار، أي العمل الذي يحسبه جيّداً، وهو في واقعة رديء. يدلّنا على ذلك، أنّ الصورة تشبّه عمل الكافر بالسراب الذي يحسبه الظمآن ماءً، فيتّجه إليه، وإذا يجده سراباً.

ومن الواضح، أنَّ النصَّ إذا كان يستهدف مطلق الأعمال التي تصدر عن الكافر لما شبَّه ذلك بالماء والسراب، بل يشبَّهها بالوقود والحجارة، وغير ذلك من التشبيهات التي نجدها في مواقع أخرى من القرآن الكريم.

ولذلك فإنَّ التشبيه بالسراب لا بدَّ أن يكون منظوياً على نمط خاصٍّ من أعمالهم، وهي الأعمال التي يتصوَّرون أنَّها ذات سمة إيجابية، أو يخيِّل إليهم يثابون عليها مثلاً، كما هو الحال عند المشركين الذين يمارسون بعض الأعمال التي يحسبون أنَّها تقرِّبهم إلى الله تعالى). والسؤال هو: ما هي الأسرار الفنيَّة التي تتواكب مع هذه الصورة التي تشبَّه أعمال الكفَّار بالسراب الذي يحسبه الظمآن ماءً؟ ولماذا جاء التشبيه بالظمآن مثلاً دون غيره، مع أنَّ هناك دوافع وحاجات متنوعة يسعى الإنسان لتحقيق إشباعه حيالها؟

إذن: ثمة سماتٍ وأسرار فنيَّة وراء انتخاب مثل هذه المفردات التي تشكَّلت منها الصورة المشار إليها. فما هي هذه الأسرار والسمات؟

من الحقائق المعروفة في ميدان الدوافع والحاجات أنَّ الحاجة إلى الماء، أو دافع العطش هو أقوى الدوافع البشرية، وأشدَّها إلحاحاً، حسب تسلسل الدوافع التي تبدأ بالعطش ثمَّ بالجوع... إلخ.

ولذلك، فإنَّ انتخاب الدافع هذا دون غيره، يحمل مسوغاته، مادام هو أقوى الدوافع وأشدَّها إلحاحاً. وبما أنَّ النصَّ يستهدف لفت النظر إلى نمط من المنحرفين الذين يعملون أو يتطلَّعون إلى إرواء عطشهم إلى الثواب، حينئذٍ فإنَّ التطلُّع إلى جني الثمر من الأعمال التي يمارسونها، يتساوق مع أشدَّ الحاجات البشرية إلحاحاً والعطش، كما قلنا.

هذا من زاوية الدافع البشري وعلاقته بالتشبيه. وأمَّا من زاوية مفردات التشبيه، فالملحوظ أنَّ النصَّ قد انتخب السراب مقابلاً للماء الذي يتطلَّع الظمآن إليه. ولا اعتقد أننا بحاجة إلى توضيح هذا الجانب، مادامنا جميعاً نعرف أنَّ السراب هو المادَّة الأشدَّ لصوقاً بالماء، من حيث المظهر الخارجي له، إنَّه شعاع يُخيِّل للرائي بأنَّه ماءٌ يجري على الأرض. بيد أنَّ المهمَّ هو عملية التوهُّم أو التخيِّل ذاتها، فالكافر عندما يمارس عملاً ويخيِّل إليه أنَّه سيحصل على ثوابه، كما لو تقَرَّب بأصنامة مثلاً، حينئذٍ فإنَّ عملية التوهُّم أو

التمثيل تماثل تماماً عملية التخيل لدى الظمآن الباحث عن الماء فيجد شعاعاً فيهرع إليه، ثم يجده سراباً عندما يصل إليه.

و من الطبيعي، أن النصّ يستهدف لفتَ النظر إلى الموقف الأخرى الذي سيواجهه المنحرف، حيث يحسّسه بأنّ ما يمارسه من عمل و يخيل إليه أنّه عمل صالح، سيجده في اليوم الآخر، عندما تتمّ عملية المحاكمة، عملاً لا غناء فيه تماماً، كما يجد العطشان السراب عندما تصل إليه مادّة لا غناء فيها.

إلى هنا نجد أن النصّ يقدّم تشبيهاً يقرب فيه بين السراب الذي يخيل للعطشان أنّه ماء و بين عمل المنحرف. لكن ثمة ملاحظة بالغة الأهمية هي أنّه إذا كان العطشان يواجه سراباً عند وصوله إلى المكان الذي خيل له من خلاله أنّه ماء، حينئذٍ فإنّ المنحرف ماذا يواجه؟ لا بدّ أن يواجه أنّ عمله لا فائدة فيه، بيد أنّ النصّ ساكتٌ عن توضيح هذا الجانب، تاركاً للقارئ أن يستخلص بنفسه ماذا سيجده الكافر.

هنا نجد أنّ النصّ يسلك واحداً من أساليب الفنّ في تقرير الحقيقة المتقدّمة، ألا وهو عنصر (السخرية)، مقدّماً بهذا جواباً للحقيقة التي سكت عنها، وهي ماذا سيواجهه الكفار يوم القيامة، وهم يحسبون أنّ ما مارسوه من العمل منظوٍ على الفائدة؟

النصّ القرآني الكريم، قدّم للكفار الإجابة الآتية «حتّى إذا جاءه لم يجده شيئاً، ووجد الله عنده، فوقاه حسابه والله سريع الحساب». لاحظ، أنّ النصّ قال أولاً: بأنّ الكافر إذا جاء يوم القيامة يرى عمله غير منظوٍ على شيء، أنّه لا شيء، أنّه كالسراب الذي يجده العطشان غير منظوٍ على شيء، أنّه ليس بماء، أنّه عدم. ليس هذا فحسب، فالأمر لا يقف عند مجرّد أنّ الكفار لا ثواب لأعمالهم، بل يتجاوزه إلى المحاسبة، وهذا هو المهم.

و لكن لاحظ كيف أنّ النصّ القرآني الكريم، واجه هذه القضية بالعبارة القائلة «وجد الله عنده» فالله تعالى هنا يرمز إلى حقيقة هي المحاسبة كما هو واضح. إلّا أنّ النصّ سلك هذا المنحنى الفنّي ليسخر من الكفار من جانب، و ليقدّم لهم الحقيقة التي يواجهونها، وهي المحاسبة من جانب آخر، فكانت عبارة «و وجد الله عنده» صورة بالغة الإمتاع من حيث اكتنازها بالرموز المذهلة التي تدعنا - نحن القراء - نستخلص

منها دلالاتٍ متنوعة مصحوبة بالسخرية من هؤلاء الكفار.

إنَّه يسخر من الكفار قائلاً بأنَّ هؤلاء يشبهون العطشان الذي يحسب السراب ماءً، إنهم عندما يصلون إلى ساحة القيامة لا يجدون ما تخيلوه من جني الثمر، بل يجدون الله تعالى وقد نصب لهم الموازين ليحاسبهم على الأعمال التي خيل إليهم بأنَّها في صالحهم، وإذا بها بالعكس، حيث يحاسبهم الله تعالى عليها.

إذن : جاء تعقيب النصِّ القرآني الكريم صورة فنيّة ذات عنصر ساخر على الصورة التشبيهية المشار إليها، حيث لحظنا مدى انطواء الصورة و التعقيب عليها على سمات وأسرارٍ فنيّةٍ ممتعةٍ.

قال تعالى : ﴿أَوْ كَظُلُمَاتٍ فِي بَحْرٍ لُّجِّيٍّ يَغْشَاهُ مَوْجٌ مِنْ فَوْقِهِ مَوْجٌ مِنْ فَوْقِهِ سَحَابٌ ظُلُمَاتٌ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ إِذَا أَخْرَجَ يَدَهُ لَمْ يَكِدْ يَرَاهَا وَمَنْ لَمْ يَجْعَلِ اللَّهُ لَهُ نُورًا فَمَا لَهُ مِنْ نُورٍ﴾^١.

هذه الصورة التشبيهية امتداد للصورة التشبيهية السابقة «و الذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماءً... إلخ». وقبل أن نحدّثك عن هذه الصورة، أي صورة : «أَوْ كَظُلُمَاتٍ فِي بَحْرٍ لُّجِّيٍّ... إلخ»، ينبغي أن نوضح لك مستوى العلاقة الفنيّة بين هذين التشبيهين تشبيه أعمال الكفار بالسراب أو بالظلمات.

إنَّ هذا النمط من التشبيه يمكننا أن نطلق عليه مصطلح (التشبيه المتردد) مقابل ما نطلق عليه مصطلح (التشبيه المتكرر)، فلو قال النصُّ مثلاً : إنَّ أعمال الكفار كالسراب أو كالظلمات، حينئذٍ نكون أمام التشبيه المتكرر أو المتعدّد.

أمّا حينما يقول : إنَّ أعمال الكفار كالسراب أو كالظلمات، حينئذٍ نكون أمام التشبيه المتردّد.

بيد أن السؤال هو : ما هي الفوارق الفنيّة بين هذين النمطين من التشبيه، بخاصّة أنَّ

القرآن لا يستخدم من الكلام إلا ما كان منطوياً على الدقة؟ قد يستخدم البشر هذين التشبيهين على نحو المتكرر والمتعدد، فيشبه أعمال الكافرين بالسراب وبالظلمات من خلال الذهاب إلى أنها، أي الأعمال، ينظر إليها من زاويتين هما: كونها سراباً لا ماء فيه، وكونها ظلمات لا نور فيها، وأن الماء والنور كليهما يجسدان ما لا فائدة فيه.

إن مثل هذه الوجهة من النظر قد تكون لها مسوغاتها، وقد تكون صائبة حقاً. ولكن الاستخدام القرآني من خلال التردد بين التشبيهين يحسّسنا بأن لهذا التردد سرّه الفني، بحيث يحملنا على استكناحه، والخروج منه بقواعد فنية جديدة في ميدان التشبيه من ثم يكون سبباً لإثراء المفاهيم الفنية لدينا، والإفادة منها في تجاربنا نحن البشر.

إذن: ما هي السمات أو الأسرار الكامنة وراء هذا التشبيه المردّد بين كون الأعمال الصادرة عن الكفار هي مماثلة للسراب الذي يحسبه الظمآن ماءً، أو للظلمات؟ هذا ما نحاول توضيحه.

لقد أوضحنا أن الظمآن يحسّ بالحاجة إلى إرواء عطشه، وأن الكافر عندما يعمل عملاً يتطلّع إلى جني ثماره، يختلف عن الشخص الذي يسلك طريقاً فيجده مظلماً لا إنارة فيه، ففي الحالة الأولى يتطلّع إلى هدف، وفي الحالة الثانية يتخذ (وسيلة)، وشتان بين الغاية وبين الوسيلة.

طبيعياً من الممكن أن ترسم صورتان تشبيهيتان، إحداهما ترتبط بالوسيلة والأخرى بالغاية، فتكون الصورة من التشبيه المتكرر والمتعدد، إلا أن هدف النصّ ليس كذلك، إنما يهدف فرز أحدهما عن الآخر، بحيث ينحصر الأمر بين شيئين إما الغاية وإما الوسيلة، ولذلك يُشبه الكافر بالظمآن الذي يبحث عن الماء عندما (يهدف) إلى إشباع حاجة خاصّة، فإذا لم يكن في صدد البحث عن الإشباع المذكور حينئذٍ فإنّ مجرد تحرّكه هنا وهناك سوف يرتطم بطريقة لا إنارة فيها.

و بكلمة بديلة: إنّ بعض الكفار يخيل إليهم بأن الأعمال التي يمارسونها إنما هي أعمال يثابون عليها، وكما هو طابع المشركين أو الكتابيين مثلاً، وبعضهم الآخر لا يصدر سلوكهم عن عمل هادف يحلمون بحصول الثواب عليه فيخيب أملهم يوم القيامة، بل لا

إيمان لهم بالثواب أو الفائدة بقدر ما يتحرّكون عشوائياً في حياتهم.

إذن نحتمل احتمالاً كبيراً أنَّ النصَّ القرآني الكريم هو في صدد تبين نمطين من الكفّار، كما هو واقع حالهم الذي يخبر عنهم، وليس في صدد نمطين من السلوك الصادر عنهم، بل في صدد نمطين من الناس، وإلاّ لو كان النصّ في صدد نمطين من سلوكهم، لجاء التشبيه من النوع الأوّل، أي التشبيه المتكرّر والمتعدّد، ويقال كسراب وكظلمات، ولذلك جاء التشبيه من النمط المتردّد ليفصح عن نمطين من الكفّار حيث قال (كسراب أو كظلمات).

الآن : وقد عرفنا جانباً من أسرار التشبيه المتردّد، نتّجه إلى التحليل الفنّي للصورة التشبيهية المذكورة، ونعني بها قوله تعالى (أو كظلماتٍ في بحرٍ لّجّي يغشاه موج من فوقه موج من فوقه سحاب ظلمات بعضها فوق بعض إذا أخرج يده لم يكد يراها ومن لم يجعل الله له نوراً فما له من نور).

لقد كان بمقدور النصّ أن يكتفي بتشبيه أعمال الكفّار بالظلمات، ليشير بذلك إلى أنَّ سلوكهم هو سلوك ضالّ لا هدى فيه، ولكنّا نجده قد شَبَّه بالظلمات، ثمّ فصلّ الحديث عن الظلمات فوصفها بأنّها في بحرٍ لّجّي، ولم يكتفِ بذلك، بل فصلّ وقال (يغشاه موج) بأنّها في بحرٍ لّجّي، ولم يكتفِ بذلك، بل فصلّ وقال : (يغشاه موج)، ثمّ لم يكتفِ بذلك فقال «من فوقه موج»، ولم يكتفِ أيضاً بذلك، بل أضاف «من فوقه سحاب» ولم يكتفِ بذلك كلّ، بل علّق قائلاً (ظلمات بعضها فوق بعض) ولم يكتفِ بتلكم التفصيلات وبهذا التعليق الذي لخصّ بها التفصيلات، بل علّق قائلاً إذا أخرج يده لم يكد يراها.

كلّ هذه التفصيلات والتفريعات والتداخلات والتعليقات، ذكرها النصّ وهو يشبّه أعمال الكفّار بالظلمات، فماذا يعني ذلك؟ لماذا لم يكتفِ بتشبيه أعمالهم بالظلمات، بل أرفدها بتلكم الصور المتنوعة التي أشرنا إليها؟ كلّ هذه الأسئلة تُثار لتبحث عن الإجابة التي توضح الأسرار والسمات الفنّية لأمثلة هذا التشبيه.

مما لا شكّ فيه أنَّ الأعمال التي يصدر عنها الإنسان لا حصر لها، إنّه يسلك طرقاً متنوعةً في تحركاته طوال عمره.

إنّ دوافعه و حاجاته لمتنوعة، وأنّ الطرائق التي يسلكها للإشباع لمتنوعة بحيث تبلغ عشرات الأضعاف للدوافع والحاجات ذاتها، وأمّا الوسائل التي يستخدمها يومياً فتتجاوز ذلك إلى الأضعاف. وإذا كان الأمر كذلك، فإنّ هذه الحاجات و الطرائق والوسائل حينما تفتقد عنصر الهدف العبادي تظلّ أعمالاً ضالّة.

وهذا من حيث الطابع العام لهذه الأعمال. وأمّا الطوابع التفصيلية لها، فإنّ آية حاجة و آية طريقة و آية وسيلة ترتطم بما هو ضال لا نور فيه، و لا هدف فيه، فتكون كلّ واحدةٍ منها ظلاماً يرتطم بظلام.

و الآن إذا كانت هذه الأعمال، بمستوياتها المتقدّمة، ترتطم بظلام داخل ظلام، حينئذٍ فإنّ التشبيه لها بالبحر اللجّي الذي يغشاه موج، من فوقه موج، من فوقه سحاب... إلخ. تتّضح دلالاته إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ هذا التشبيه يتركّب من صورٍ جزئية متنوعة تُطلق عليه مصطلح الصورة المكثّفة، تميّزاً لها عن أنواع أخرى من الصور التفرّيعية التي تفترق عن صورة البحر و ظلماته بكونها تتجمع فيها الصور و تتكتّف بنحوٍ لا تترتّب عليه سببية أو نمو، أي لا تنمو الصورة الجزئية لتفضي إلى مرحلة أخرى من الصور، بل تتكوّر واحدة على الأخرى، حيث تكون لهذا النمط من الصورة المكثّفة مسوّغاتُها الفنيّة التي سنشير إليها.

و من جانب آخر، نجد أنّ هذه الصور المكثّفة ذات بعد فوقي و تحتّي، أي أنّها صور تستند إلى أرضية تدبّ عليها و غطاء يختم عليها، فالأرضية هي البحر و أمواجه، والغطاء هو السحاب الذي يعلو موج البحر. و من الواضح، أنّ ما بين هذين البعدين (الموج والسحاب) تكمن الصور المكثّفة متمثلة في ظاهرة الظلمات.

فالظلمات - إذن - هي المحور الذي تدور عليه الصور المكثّفة التي تضمّنتها آية (أو كظلمات في بحر لجّي... إلخ)، و المطلوب هو تحديد هذه الظلمات و موقعها من صورتي الموج و السحاب. فالملاحظ، أنّ النصّ يستهدف توضيح أنّ الظلمات هي التي تجسّد عمل الكافر فهو بحر لجّي عظيم الأمواج، و هذا البحر يغشاه موج، و هذا الموج من فوقه موج، و الموج من فوقه سحاب، و هذا يعني، كما علّق النصّ بعد ذلك «ظلمات بعضها فوق

بعض» أي أنَّ الظلمات تغمر كلَّ الجوانب، بحيث أنَّ الشخص إذا أخرج يده في تلمكُم الظلمات، لم يكد يراها.

السؤال بعد ذلك هو : ما هو السرُّ الفنيُّ في رسم الصورة المرتبطة بالموج مرتين، أي قوله تعالى (يغشاه موج، من فوقه موج) بمعنى أنّه هل أنَّ الظلمات هنا يُقصد بها مجرد ما بين طبقتي الأمواج أم غير ذلك، وما صلة هذا بعمل الكافر و ضلالته؟ ثمَّ ما هو السرُّ الفنيُّ في قوله تعالى في نهاية الصورة «إذا أخرج يده لم يكد يراها»؟

وأخيراً، ما هو السرُّ الفنيُّ للتعقيب الذي ختمت به الآية الكريمة القائلة «و من لم يجعل الله له نوراً فما له من نور»؟

نلاحظ هنا أنَّ النصَّ ذكر بأنَّ البحر اللجِّي «يغشاه موجٌ من فوقه موج، من فوقه سحب». طبيعياً لا يُقصد هنا بأنَّ البحر يغشاه موجان، أحدهما فوق الآخر، بل المقصود أنَّ الأمواج أحدها فوق الآخر.

وأما بالنسبة إلى السحاب، فتلاحظ بأنَّه هو فوق البحر أو موجه، فيكون المرأى، في مثل هذه الحالة، بحرّاً يعلوه السحاب، وهذا البحر تتراكب أمواجه حيث يعلو أحدها الآخر.

وفي مثل هذه الحالة، فإنَّ الظلام هو المخيم على البحر.

ولكن ما المقصود بالظلام هنا؟ هل هو مرأى البحر في الليل مثلاً؟ أم مرآه في النهار؟ ونحن إذ نطرح مثل هذه الأسئلة، فإنَّ هدفنا هو ربط ذلك بأعمال الكفَّار، مادمنّا نعرف تماماً بأنَّ القرآن لا يصوغ الصورة إلّا بنحوٍ من الدقّة التي تتجانس مع المشبّه (عمل الكفَّار).

إنَّه من الممكن أن يكون المقصود من ذلك هو البحر في أوقات النهار مثلاً بقرينة أنَّ النصَّ ذكر بعد ذلك بأنَّ الرائي إذا أخرج يده لم يكد يراها. فهذه الصورة التقريبية (لم يكد) تعني المقاربة للشيء، أي أنَّ الرائي يقرب أن لا يرى يده إذا أخرجها إلى الفضاء، وإلّا إذا كان الوقت ليلاً فلا ضرورة لأن يقول النصَّ (لم يكد يراها)، بل قال (لا يراها)، لأنَّ الرائي في الليل لا يرى شيئاً، وخاصّةً أنَّ النصَّ يتحدّث عن أزمنة لا وجود للكهرباء فيها، بل إنَّ

الظلام يخيم على المناطق بعامة، ولا يخترقه إلا ضوء المصابيح الزيتية أو شعلة النار. وحينئذٍ تتطابق صورة (لم يكد يراها) مع كون المرأى في النهار، حيث إنَّ السحاب إذا غطَّى البحر، فإنَّ ظلمة نسبية تخيم على البحر، و تحجب الشمس، فلا يرى الضوء مثلاً إلا خافتاً، و حينئذٍ لا يكاد الرائي يرى يده إذا أخرجها.

إنَّ هذا الاحتمال لوارد. ونحن إذا ربطناه بعمل الكافر، حينئذٍ من الممكن أن نستخلص بأنَّ الكافر، وهو لا يمارس أعماله وفق هدف عبادي واضح، بقدر ما يمارسها وفق رؤية غائمة لا وضوح فيها، عندئذٍ يتجانس عمله الغائم مع الغيمومة التي تعلو البحر. لكن، إنَّه من الممكن أن يكون المقصود من ذلك هو مرأى البحر في الليل. وهذا الاحتمال قوي أيضاً، بل إنَّه لأقوى من سابقه، بخاصة أنَّ النصوص المفسرة تميل إليه، لولا أنَّ صورة، «إذا أخرج يده لم يكد يراها»، لا تتناسب مع هذه التفسيرات. ولكنَّ المفسرين يوجهون ذلك بأنَّ (كاد) - وإن كانت من أفعال المقاربة ولكنها إذا اقترنت بالنفي (مثل: لم يكد) تعني النفي أو الرؤية بعد جهدٍ ومشقة. وهناك من يذهب إلى أنَّ المقصود هو نفي الرؤية بنمطها: الحقيقي والتقريبي، أي أنَّه لا يراها ولم يكد يراها. وأياً كان الأمر، فإنَّ أقوال المفسرين لا نعتقد بأنَّها تتجانس مع طبيعة الصورة القرآنية الكريمة التي تتسم بالدقة الإعجازية، و حينئذٍ لا بدَّ من التماس تفسير آخر يتناسب مع طبيعة الصورة المشار إليها.

وأغلب الظنَّ أنَّ هذه الصورة - كما كررنا سابقاً - صيغت لتكون مرشحةً بجملة دلالاتٍ يستخلصها كلُّ متذوق بحسب تجربته وثقافته العامة.

وأما نحن، فنميل إلى الذهاب إلى أنَّ هذه الصورة غير ناظرة إلى (زمن الرؤية) ليلاً أو نهاراً، ولا ناظرة إلى درجة الظلمات من حيث شدتها أو عدمها، بل ناظرة إلى الظلمات مطلقاً مقابل الإنارة.

فالإنسان إما أن يرى الأشياء بوضوح، أو يراها بدون وضوح، أما أن تكون واضحة أو تكون مشوشة غائمة، لا وضوح فيها. بخاصة أنَّ النصَّ يتحدث عن أعمال الكفار وما يرتبط به من الخيوط الذهنية والفكرية التي تحفز على هذا العمل أو ذاك، و حينئذٍ فإنَّ

الرؤية الفكرية المشوشة تقف مقابل الرؤية الفكرية الواضحة، هذا ما يتناسب مع مطلق الظلمات التي لا تقتزن بوجود إنارة توضح معلم الطريق، وهو أمر يتناسب مع صورة (إذا أخرج يده لم يكد يراها)، فالرؤية المشوشة أو الغائمة تتناسب مع محاولة الشخص بأن يخرج يده في الظلام، ثم لم يكد يتبينها بوضوح حيث لا إنارة توضح له الرؤية الكاملة. بيد أن سؤالاً آخر يترتب على ما ذكرناه من أن النص ناظر إلى الظلمات مقابل الإنارة، أي إلى الرؤية المشوشة أو الغائمة مقابل وضوح الرؤية.

والسؤال هو: إذا كان الأمر كذلك، فلماذا يقول النص (الظلمات بعضها فوق بعض)؟ ألا يعني هذا أن النص ناظر إلى شدة الظلمة وكونها ظلمة الليل... إلخ؟

ونجيب قائلين: إن كون الظلمات بعضها فوق بعض لا يعني أنها تشير إلى شدة الظلام، بل تشير إلى (كيفية)، وليس إلى درجته، فالنهار الغائم مثلاً إذا كانت سحبته متراكبة بعضها على الآخر، أو إذا كانت منتشرة في فضاء الرائي من كل جانب، حينئذ تنشوش الرؤية، ويكون الرائي في حالة مضطربة الرؤية يتعذر عليه التمييز.

وهذا ما يمكن أن نقارنه بالصورة التي رسمها القرآن الكريم بالنسبة إلى عمل الكافر وعلاقة ذلك بالظلمات في بحر لجي يغشاه موج، من فوقه موج، من فوقه سحب، ظلمات بعضها فوق بعض. فالشخص الكافر الذي يمارس عملاً لا يقتزن بهدف عبادي، كما لو تقرب بالأصنام إلى الله تعالى، أو كما لو زعم بأن الله تعالى ثلاثة، أو كما لو خيل إليه أن له كرامة عند الله، وأنه لا يحاسب على أعماله، مثل صاحب الجنتين مثلاً (في سورة الكهف)، حيث قال: لا أظن الساعة قائمة ولئن رددت إلى ربي لأجدن خيراً من قبل، حيث شكك بقيام الساعة، ثم افترض بأنها إذا حدثت فإن له منزلة عند الله تعالى.

مثل هذه الشخصية الكافرة عندما تمارس أعمالها في ضوء التصورات الهزيلة المذكورة، تنطبق عليها صورة الظلمات في بحر لجي، يغشاه موج، من فوقه موج، من فوقه سحب، ظلمات بعضها فوق بعض، إذا أخرج يده لم يكد يراها... إلخ. لماذا؟ إنه أولاً لا إيمان لديه، حيث يشكك بقيام الساعة، والشك كافٍ بأن يلقي بالشخصية في متاهاتٍ وصراعاتٍ لا ساحل لها.

وهو ثانياً يخيل إليه بأن له كرامة عند الله إذا حدث قيام الساعة، ومثل هذا التخيل ظلمة أخرى، فالمشكك كيف تكون له عند الله تعالى كرامة؟

وهو ثالثاً يتصور أن ممارساته ذات طابع إيجابي، مع أنه يدلّ ويتباهى على زميله المعدم، إنه يقول لصاحبه: أنا أكثر مالاً وأعزّ نفراً، فهل التباهي بالمال والنسب فضيلة؟ ألا يعتبر هذا ظلمة أخرى تضاف إلى ظلمات الشك، والوهم بكرامته... إلخ؟ إذن: كل تصرفات هذا الكافر ظلمة في ظلمة، ظلمات بعضها فوق بعض.

بقي أن نشير إلى صورتني (إذا أخرج يده لم يكدها يراها) و (من لم يجعل الله له نوراً فما له من نور).

أما الصورة الأولى (إذا أخرج يده لم يكدها يراها)، فيمكنك أن تستخلص دلالتها الفنية إذا حاولت ربطها بصورة (ظلمات بعضها فوق بعض)، فالمشكك الذي أشرنا إلى شخصيته لم يكدها يقف عند ساحل اليقين الفكري، مادام متأرجحاً بين نفيه لقيام الساعة وبين تصوّره أن له مقاماً عند الله تعالى إذا حدث ذلك، على حدّ زعمه، إنه لم يكدها يرى حقائق الكون إذا قدر له أن يستكنّها، لم يكدها يرى يده إذا أخرجها.

فصورة «لم يكدها يرى يده إذا أخرجها» تجسّد صورة «لم يكدها يرى حقائق الكون إذا حاول استكنّها من خلال رؤيته الهزيلة».

هنا ينبغي لفت النظر إلى هذه الصورة الرمزية (إخراج اليد)، فالنصّ قد انتخب ظاهرة (اليد) دون غيرها من أعضاء الجسم، كما انتخب هذه الظاهرة الجسميّة دون غيرها من الظواهر المادية للأشياء، فلم يقل مثلاً: لم يكدها يرى الطريق أو السماء أو الجو أو... إلخ. فما هو السرّ الفني في ذلك؟

في تصوّرنّا، أن الرمز له دلالات متنوعة، منها: أنّها هي العضو الذي تتمّ (الأعمال) من خلالها، فإذا أخذنا بنظر الاعتبار أن النصّ هو في صدد الحديث عن أعمال الكفار (مثل الذين كفروا أعمالهم كسراب... إلخ)، حينئذٍ فإنّ التجانس بين (عمل اليد) و (عمل الكفار) يظلّ مفصلاً عن المسوّغ الفني لانتخاب اليد دون سواها من الظواهر الماديّة، ودون غيرها من أعضاء الجسم، مضافاً إلى أنّها العضو الأشدّ من غيره قابليّةً وسهولةً في

المتحرك.

أخيراً، نواجه الصورة القائلة (ومن لم يجعل الله له نوراً، فما له من نور)، حيث ختمت بها هذه السلسلة من الصور التي بدأت بآية النور (الله نور السماوات والأرض) وختمت بظلمات الكفار.

و هذا الختام وعلاقته بالبداية (الله نور السماوات) وبالوسط (مثل الذين كفروا أعمالهم كسراب) أو كظلمات... إلخ، يظلّ من الواضح بمكان كبير. أنّ النور هو الرمز للإسلام وللإيمان ولمطلق الخير والحقّ. إنّهُ فيض الله تعالى. و يقابله (الظلام)، ظلام الكفر والشرّ... إلخ.

و مادام النصّ قد تحدّث عن المؤمنين و عن (نور الله تعالى) الذي يفيضه عليهم، ويهدي إليه من يشاء، حيث رأينا في آية النور قوله تعالى (يهدي الله لنوره من يشاء)، وحيث نرى في آية (أو كظلمات...) وقوله تعالى (ومن لم يجعل الله له نوراً فما له من نور). أقول: إذا ربطنا بين المؤمنين والكافرين، نجد أنّ قوله تعالى (فمن لم يجعل الله له نوراً فما له من نور) ترتبط عضوياً بهيكل أو بعمارة الصور المتنوعة التي تحوم على مفهومي (النور و الظلمات) بالنحو الذي فصلنا الحديث عنه.

سورة الفرقان

قال تعالى : ﴿إِذَا رَأَتْهُمْ مِنْ مَكَانٍ بَعِيدٍ سَمِعُوا لَهَا تَغَيُّظًا وَزَفِيرًا﴾^١.

هذه الآية تتضمن واحدةً من الصور المنتسبة إلى الاستعارة، إنها استعارة الرؤية للنار، واستعارة التغیظ والرمز لها، أي أنَّ النصَّ - كما تلحظ - خلع طابع (الرؤية)، وهي خاصّة بالعضوية الواعية من المخلوقات كالבشر والملائكة وغيرهما، كما خلع طابع (التغیظ والزفير) خلع هذه الطوابع الثلاثة على (جهنّم)، أعاذنا الله تعالى منها. والسؤال هو : ما هي السمات أو الدلالات أو الأسرار الفنيّة لمثل هذه الاستعارة التي تخلع طوابع الرؤية والتغیظ والزفير على جهنّم؟

إنَّ بعض المفسّرين يحملون هذه الطوابع الخاصّة بالمخلوقات الواعية، يحملونها على النار ذاتها، بصفة أنّها - كما هو مُلاحَظ في موارد أُخرى من نصوص الشرع - تتعامل من خلال كونها تُجْعَل من قبل الله تعالى ذات قابلية على الوعي والنطق ونحو ذلك.

ومن المفسّرين من يذهب إلى أنَّ تغیظ النار وزفيرها رمز لتقطّعها وأصواتها، فالتغیظ هو تقطعها، والزفير هو صوتها. وأمّا بالنسبة إلى الرؤية، فيذهب هذا البعض من المفسّرين إلى أنّها صورة استعارية صرفة.

و في تصوّرنا، أنَّ أيَّ واحدٍ من هذه التفسيرات من الممكن أن يكون صائباً مادّما

نقرّر ما سبق أن كرّرناه، في مواقع سابقة، أنّ الصورة القرآنية تتميز في غالبيتها بكونها ذات سمة إيحائية، يستطيع كلّ واحد من المتذوقين أن يستخلص منها ما يتناسب مع حجم ذوقه، فضلاً عن أنّها مرشّحة لكلّ هذه التفسيرات و سواها. إلّا أننا نميل، مضافاً إلى قناعتنا بطابع هذه الصورة الإيحائية ذات الدلالات المتنوعة، إلى القول إنّها استعارة تخلع طابع الكائنات الواعية على النار أكثر من كونها استعارة للتقطيع أو التصويت، وأكثر من كونها رمزاً للتقطع أو الصوت.

و دليلنا على ذلك هو أنّك تلاحظ بأنّ مواقع متنوعة من القرآن الكريم تشير إلى هذه الدلالات أو السمة التي نحتملها أكثر من غيرها. فنجد مثلاً في سورة (الملك)، كما سنحدّثك عن ذلك في حينه إن شاء الله - أنّ النصّ القرآني الكريم يرسم صورة (تقريبية)، هي قوله تعالى عن جهنّم ﴿تَكَادُ تَمَيِّزُ مِنَ الْغَيْظِ كُلَّمَا أُلْقِيَ فِيهَا فَوْجٌ سَأَلَهُمْ خَزَنَتُهَا أَلَمْ يَأْتَكُمْ نَذِيرٌ... إلخ﴾^١.

فالملاحظ هنا أنّ النصّ ذكر كلّاً من جهنّم و خزنتها، فلو كان المقصود من جهنّم هو تميّزها الحقيقي - وليس المجازي - حينئذٍ، لماذا جعل النصّ (خزنتها) هم الذين يوجّهون السؤال إلى أصحاب النار، و كان الجدير بذلك أن توجّه النار سؤالها إليهم ما دامت متميّزة من الغيظ على وجه الحقيقة؟

فبقرينة هذه الآية التي جمعت بين غيظ جهنّم و سؤال الخزنة، نستخلص بأنّ المقصود من ذلك هو الاستعارة التي تخلع طابع الوعي على النار بنحو المجازي، أي الصورة.

و يدلّنا على ذلك أيضاً أننا نجد في سورة أخرى قوله تعالى ﴿يَوْمَ نَقُولُ لَجَهَنَّمِ هَلْ امْتَلَأْتِ و نقول هل من مزيد﴾^٢ حيث إنّ العنصر المجازي هنا من الوضوح بمكان كبير، ومع ذلك، فنحن نستبعد أن تكون الصورة هنا حقيقية لا مجاز فيها، أو لا استعارة ولا رمز فيها، بقدر ما هي ذات واقع مباشر.

و لكن مع احتمالنا الذي ذهبنا إليه، أي أنها صورة استعارية، حينئذٍ ما هي السمات الفنية لمثل هذه الصورة التي تحفل بعناصر متنوعة من الإثارة والإمتاع؟
 إنَّ أوَّل ما يواجهنا من هذه الصورة أو الآية هو قوله تعالى «إذا رأتهم من مكان بعيد»، فقد نسب الرؤية إلى جهنم، أي أنَّ جهنم إذا رأت الكافرين من مكان بعيد، سمع هؤلاء تغيظها وزفيرها. فهنا نواجه جملة سماتٍ فنيةٍ مثيرة، منها: أنَّ جهنم ترى الكافرين، ومنها: أنَّ الرؤية من مكان بعيد، ومنها: ما يترتب على الرؤية، حيث نتوقع أنَّ يقول النصّ: إنَّ جهنم حينما ترى الكافرين من مكان بعيد، حينئذٍ تتغيظ وتزفر، ولكن النصّ قال: إنَّ الكافرين هم الذين سمعوا تغيظها وزفيرها. فما هو السرّ الفني وراء هذه السمات التي ذكرناها؟

بالنسبة إلى الرؤية، فإنَّ المتلقّي يتوقع بأن يقول النصّ: إنَّ الكافرين إذا رأوا جهنم سمعوا تغيظها وزفيرها، ولكنَّ النصّ قال: إنَّ جهنم إذا رأتهم سمعوا تغيظها وزفيرها، كما أنَّ المتلقّي - وقد وجد أنَّ النصّ نسب الرؤية إلى جهنم - حينئذٍ يتوقع - كما قلنا - أنَّ يقرّر النصّ بأن جهنم تتغيظ وتزفر.

ففي الحالتين، نجد أنَّ رسم الصورة يأخذ منحىً على عكس التوقعات التي تصدر من المتلقّين العاديين، وهذا ما ينطوي على أحد أسرار الفنّ الذي يتّسم بالدهشة أو الإعجاز أو بالإمتاع. فبالنسبة إلى رؤية جهنم للكافرين، وليس رؤية الكافرين لجهنم، فإنَّ هناك سرّاً هو أنَّ النصّ يستهدف لفت النظر إلى أنَّ العقاب ينتظر الكافرين في اليوم الآخر، فالكافر - وهو يمارس شهواته الدنيوية - لا يفكر بما تترتب على معصيته من النتائج، بينما النتائج تنتظره في حياته الأخروية، أي أنَّ الكافر ليس هو الذي ينتظر أنَّ يرى نتائج معصيته عند الحساب، بل نتائج معصيته هي التي تنتظره في ذلك اليوم.

وإذا كان الأمر كذلك، فإنَّ الصورة عندما ترسم هذا الموقف بأنَّ جهنم إذا رأت الكافرين، سمعوا تغيظها وزفيرها، فهذا ما يتناسب مع طبيعة الموقف الذي ذكرناه، مادام الحساب هو الذي ينتظر الكافرين، وليس العكس.

لكن ما هو السرّ الفني وراء الصورة التي تقول إنها - أي جهنم - إذا رأت الكافرين،

من مكان بعيد، سمعوا تغيّظها وزفيرها، فما هو سرّ الرؤية من مكان بعيد، حيث يتوقّع المتلقّي مثلاً بأنّ جهنم عندما ترى الكافرين، يسمع حينئذٍ تغيّظها وزفيرها، بغضّ النظر عن كون الرؤية من بعيد أو قريب.

وبكلمة أخرى: ما هو السرّ الفنّي وراء هذا القيد (من بعيد)؟.

في تصوّرنا أنّ هذا القيد يظلّ على صلة بالصورة السابقة (الرؤية)، فما دامت جهنّم تنتظر أولئك الكافرين، وليسوا هم الذين ينتظرونها، حينئذٍ فإنّها تستطلع إلى مجيئهم، ولذلك ما أنْ تقع نظرتها عليهم حتّى يبدأ تغيّظها وزفيرها، والنظرة، إذا كانت مقرونة بانتظار مجيء الكافرين، حينئذٍ فإنّ أوّل طلائع مجيئهم، يظهر من مكان بعيد ثمّ يقتربون شيئاً فشيئاً.

إذن، أمكننا أن نستكنه جانباً من الأسرار الفنّية الممتعة لصورة رؤية جهنّم للكافرين من مكان بعيد.

بقي أن نشير إلى السرّ الفنّي الذي يكمن وراء الصورة الفائلة بأنّ جهنّم إذا رأت الكافر من مكان بعيد، سمع الكافرون تغيّظها وزفيرها، مع أنّ المتلقّي يتوقع أن يقول له النصّ: بأنّ جهنّم إذا رأت الكافرين تتغيّظ وتزفر. كما أننا لم نتحدّث بعد عن التغيّظ والزفير من حيث كونهما صورة استعارية خلّعها النصّ القرآني الكريم على جهنّم.

أمّا بالنسبة إلى الصورة الأولى - أي أنّ الكافرين يسمعون تغيّظ جهنّم وزفيرها، مع أنّها هي التي تراهم وليسوا هم الذين يرونها - فنحتمل أنّ يكون سرّ ذلك هو أنّ جهنّم بصفتها الجزاء الذي ينتظر الكافرين إنّما هي تُرسل نظراتها إليهم لتتلقفهم. وبالرغم من أنّها تتغيّظ وترمز نتيجة لمشاهدتها موكب العصاة إلّا أنّ العصاة هم الذين يكتوون بنارها، ومن ثمّ فإنّ المهمّ هو ردود الفعل الصادرة عنهم في مواجهتهم لجهنّم، حيث إنّ سماعهم لتغيّظها وزفيرها هو الذي سيؤدّد لديهم ردود الفعل المتمثلة في مواجهتهم للهول الذي ينتظرهم، بحيث يواجهون - سلفاً - مرأى جهنّم وهي تتغيّظ وتزفر، فكيف بهم إذا ألّقوا فيها؟

وأمّا بالنسبة إلى استعارتي التغيّظ والزفير، فنحتمل أنّ هاتين السمتين تحمل كلّ

واحدة فيهما دلالة خاصة، فالتغيّظ هو سمة داخلية، والزفير هو سمة خارجية إلا أنّ النصّ جعلهما سمتين تسمعان. والتبادل بين الحواس - مثل خلع طابع السمع على ما لا يسمع - ظاهرة فنيّة سبق أن عرضنا لها، في مواقع سابقة، بيد أننا نعتزم لفت النظر إلى أنّ الغيظ - وهو سمة داخلية - ينعكس على المظهر الخارجي كالرمز ونحوه.

لكن: بما أنّ النصّ يستهدف لفت النظر إلى الأحوال التي تواكب رؤية جهنّم، حينئذٍ فإنّ سماع تغيّظها يظلّ إفصاحاً عن انعكاسات هذا التغيّظ في أصواتٍ متميزة، كالتقطّع والالتهاب ونحوهما، فيما أشارت إليه بعض النصوص التفسيرية.

وأيّاً كان الأمر فإنّ الصور المشار إليها (إذا رأتهم من مكان بعيد سمعوا لها تغيّظاً وزفيراً)، تظلّ واحدة من النماذج الصورية المصحوبة بالإثارة وبالإمتاع، بالنعو الذي فصلنا الحديث عنه.

قال تعالى: ﴿يوم يرون الملائكة لا بشرى يومئذٍ للمجرمين ويقولون حجراً محجوراً﴾ * وقدمنا إلى ما عملوا من عمل فجعلناه هباءً منثوراً * أصحاب الجنة يومئذٍ خيرٌ مستقراً وأحسنٌ مقيلاً^١.

في هذا النصّ نواجه مجموعة من الصور التضمنية والاستعارية والرمزية التي تتحدّث عن اليوم الآخر وما يرتبط به من الجزاء الذي ينتظر المجرمين وما يقابلهم من المؤمنين.

وأوّل صورة نواجهها هي قوله تعالى، على لسان الشخص أو الملائكة (ويقولون حجراً محجوراً). إنّ هذه العبارة من الممكن أن تكون صورة (رمزية)، ومن الممكن أن تكون صورة تضمينية، ومن الممكن أن تكون صورة (رمزية تضمينية) في آنٍ واحدٍ، كيف ذلك؟ هذا ما نحاول توضيحه.

لنوضّح أولاً مقصودنا من الصورة التضمنية: إنّ الصورة التضمنية هي أن تتضمّن

الصورة نصّاً من المسموعات أو المقروءات التي تتناول موقفاً أو حادثة أو شخصية كما لو ضمنّ أحدنا آية قرآنية أو حديثاً للمعصومين عليهم السلام، أو فكرة أو مثلاً شعبياً... إلخ في عبارة جديدة تُستهدف منها دلالة خاصّة.

ولو أمعنا النظر في الآية القرآنية الكريمة التي نحن في صدها (يوم يرون الملائكة لا بشرى يومئذٍ للمجرمين ويقولون حجراً محجوراً) لرأينا، أنّها تضمّنت عبارة (حجراً محجوراً)، وهي عبارة يقول المفسّرون عنها: إنّها كانت مألوفة عند الجاهليين، حيث إنّ الرجل إذا رأى أنّ رجلاً آخر أراد قتله في أحد الأشهر الحرم مثلاً، حينئذٍ يخاطبه بعبارة (حجراً محجوراً) ويقصد بها أنّه حرام عليه أن يقتله فيكفّ عنه.

وفي ضوء هذه الحقيقة، إذا كان المقصود من العبارة المذكورة هو ما أشار إليه المفسّرون، فحينئذٍ نكون أمام صورةٍ (تضمينية)، وفي الوقت نفسه، نكون أمام صورة (رمزية) أيضاً، لأنّ العبارة ذاتها ليست كلاماً مباشراً، بل ترمز إلى دلالة أخرى مأخوذة من الحجر على الشيء، أي التضييق عليه، ولذلك قلنا: إنّ هذه الصورة هي (تضمينية - رمزية) في آن واحدٍ.

لكن لا نزال الآن أمام هذه الصورة التي لم نحدّد بعد دلالتها بالنسبة إلى ما طرحه النصّ القائل بأنّ المجرمين يوم يرون الملائكة يقولون حجراً محجوراً.

وهناك من النصوص المفسّرة ما تذهب إلى أنّ عبارة (حجراً محجوراً) هي كلام الملائكة للمجرمين، وليست كلام المجرمين للملائكة. ولكن في الحالين، فنحن أمام صورة (تضمينية، رمزية) ينبغي أن نحلّل سماتها الفنيّة في هذا السياق الذي وردت فيه.

إنّ الاحتمال الفنيّ الأوّل لصورة (حجراً محجوراً) هو أن تكون هذه العبارة حواراً موجّهاً من المجرمين إلى الملائكة، فالآية - كما ترى - تتحدّث عن المجرمين ورويتهم للملائكة حيث تقول الآية (يوم يرون الملائكة)، أي أنّ المجرمين يرون الملائكة، بعد ذلك تقول الآية: لا بشرى يومئذٍ للمجرمين، حيث عقّبت على رؤيتهم للملائكة بأنّه لا بشرى تواجههم يومئذٍ، ثمّ ماذا (و يقولون حجراً محجوراً)، أي أنّ المجرمين يقولون للملائكة هذه العبارة وهم يخيّل إليهم أنّهم يحيون تجارب الحياة الدنيا، فكما أنّهم

تعوّدوا أن يقولوا لمن يقصد قتلهم (حجراً محجوراً)، كذلك يقولون هذه العبارة للملائكة، ويخيّل اليهم أنها تنفذهم من جهنم.

وهذا الاحتمال هو الأقرب إلى الصحة، نظراً للصياغة اللغوية التي تتناسب مع صيغة (يرون)، أي أن قوله تعالى (يوم يرون الملائكة) تتناسب مع قوله تعالى (ويقولون: حجراً محجوراً)، وإلا لجاءت الصيغة بعبارة (و تقول) لو كان المقصود من ذلك هو قول الملائكة للمجرمين (حجراً محجوراً)، لكن مع ذلك كله، فلا نستبعد أن يكون ذلك قول الملائكة، بحيث يكون المعنى على هذا النحو: أن الملائكة تقول للمجرمين (حجراً محجوراً)، أي: تقول حراماً محرماً عليهم أن يدخلوا الجنة، فتكون هذه المقولة نمطاً فنياً آخر من صياغة الصورة، بمعنى أن الملائكة تخاطب المجرمين بلغتهم الدنيوية وبعقليتهم، أو تخاطبهم بلغة (رمزية تضمينية) تنطوي على الدلالة العامة لهذا التضمين أو الرمز.

وفي الحالتين - كما أشرنا - تكون لهذا الرمز أو التضمين قيمته الممتعة فنياً، مادامنا قد لاحظنا أن هذه الصورة في الحالتين تنطوي على دلالة مستقاة من التجارب الدنيوية للناس، كل ما في الأمر أن الإمتاع فنياً في الحالة الأولى يتمثل في عملية الإشفاق عليهم، حينما يرى المتلقي بأن المجرمين لا يزالون مشدودين إلى عقليتهم الدنيوية، وأما الإمتاع فنياً في الحالة الثانية فيتمثل في عملية السخرية منهم، حينما يرى المتلقي بأن الملائكة تسخر من المجرمين فتخاطبهم بلغتهم الدنيوية.

ما تقدّم يرتبط بالصورة الأولى من النصّ القرآني الذي استمعتم إليه، أما الصورة الثانية فهي قوله تعالى «وقدمنا إلى ما عملوا من عمل فجعلناه هباءً منثوراً»، فالصورة هنا هي (الهباء المنثور)، و الهباء: هو الغبار الدقيق ممّا يتعدّر القبض عليه، و المنثور هو المنتشر هنا وهناك. فنكون هنا أمام صورة (تمثيلية).

ونقول: إن هذه الصورة (تمثيلية)، وليست صورة استعارية، لأن التمثيل - كما كررنا ذلك - هو إحداث علاقة بين شيئين يكون أحدهما تجسيداً أو تعريفاً للآخر. وأما الاستعارة فهي خلع طابع شيء على شيء آخر. فالملاحظ هنا أن النصّ لم يخلع طابع الهباء المنثور على العمل، بل جعل العمل هباءً منثوراً، أي عرّفه بكونه هباءً منثوراً أو

جسده بكونه هباءً منثوراً، فيكون الهباء المنثور تجسيدا للعمل، وليس استعارة له. وأما الصورة ذاتها، أي جعل عمل الكافر هباءً منثوراً، فتتضح جمالياتها تماماً حينما نتأمل العلاقة بين عمل المجرمين الذي خيل إليهم أنهم يثابون عليه، وبين الغبار المنتشر الذي لا يمكن القبض عليه، إن دقة العلاقة وسعتها بين هذين الشيئين تتمثل في كون الغبار عينة حسية لا يمكن القبض عليها من جانب، وكون الغبار من جانب آخر منتشراً غير متجمع، فلو كان متجمعاً مثلاً لأمكن أن يقبض عليه، إلا أن النص جعله منتشراً حتى يستبعد تماماً أية إمكانية للقبض عليه، فضلاً عن أنه - حتى في حالة التجمع - من المتعذر أن يقبض عليه نظراً لكونه كالشعاع لا يتمكن أحد من مسكه.

إذن: كم تبدو هذه الصورة ممتعة وغنية ومثيرة وطريفة، حينما تجعل عمل الكافر لا غناء فيه ولا ثواب يترتب عليه، بقدر ما هو مجرد غبار لا يمكن الاستفادة منه.

الملاحظ هنا، أن النص بالرغم من كونه يتحدث عن المجرمين و مصائرهم إلى جهنم، فإنه عرض سريعاً إلى المؤمنين و مصائرهم إلى الجنة، ثم عاد إلى متابعة حديثه عن مصائر المجرمين، بمعنى أنه قطع سلسلة حديثه عن المجرمين بآية معترضة سريعة تناولت هذه الصورة (أصحاب الجنة يومئذ خير مستقراً وأحسن مقيلاً).

و يهمننا من الصورة قوله تعالى (وأحسن مقيلاً)، والمقيل هنا إشارة إلى (القيلولة)، وهي الاستراحة من الحرّ نصف النهار. ولعل المناسبة بينهما وبين السياق الذي وردت فيه هي عملية الاستراحة من جانب، وكونها من الحرّ من جانب آخر، حيث إن علاقة جهنم بالحرّ أو علاقة اليوم الآخر بعرصة الموقف و حرّه، أو علاقة الشدة النفسية وحرارتها المنبثقة من كون المجرمين يرون عملهم هباءً منثوراً، كلّ ذلك يجسد علاقات متناسبة بين أطراف الصورة الاستعارية المذكورة.

إذن: جاءت هذه الصور الثلاث: الصورة التضمينية الرمزية (و يقولون: حجراً محجوراً)، و الصورة التمثيلية (فجعلناه هباءً منثوراً)، و الصورة الاستعارية (وأحسن مقيلاً)، جاءت هذه الصور الثلاث: تحمل كلّ واحدة منها طابعاً صورياً مستقلاً عن الآخر (الرمز، التضمن، التمثيل، الاستعارة) كما تحمل طابع التجانس العضوي فيما بينها،

بالنحو الذي عرضنا له.

قال تعالى: ﴿وَيَوْمَ يَعَضُّ الظَّالِمُ عَلَى يَدَيْهِ يَقُولُ يَا لَيْتَنِي اتَّخَذْتُ مَعَ الرَّسُولِ سَبِيلًا﴾^١.

تتضمن هذه الآية الكريمة، صورة فنية تنتسب إلى الرمز، هي صورة (يعضّ الظالم على يديه)، إنّ الرمز - كما كرّرنا - هو إحداث علاقة بين شيئين يكون أحدهما إشارة إلى الآخر، فالندم على المعصية هو سلوك داخلي يتحسّس الشخص من خلاله أنّه قام بممارساتٍ غير مقبولة، فيتألّم على صدوره عنها.

و هذا الإحساس الداخلي هو الطرف الأول من الصورة، وأمّا الطرف الآخر فهو (العضّ على اليدين)، والعضّ على اليدين سلوك خارجي حركي، كما هو واضح، إلاّ أنّه تعبير عن الإحساس الداخلي المذكور - أي: التألّم من صدور الذنب - وحينئذٍ تكون هذه الحركة الخارجية (إشارة) لتلكم الأحاسيس الداخلية، وبذلك يكون (رمزاً). وهذا هو المقصود من الصورة الرمزية.

يبقى: لماذا تُعدّ هذه الحركة (عضّ اليد) رمزاً للندم؟ من الواضح، أنّ بعض الحركات الخارجية، أي: الحركة الجسميّة، تصبح انعكاساً عضوياً للإحساس الداخلي مثل تقطيب الجبين أو اصفرار الوجه أو احمراره أو الارتجاف العضلي... إلخ. وأمّا البعض الآخر من الحركات الجسميّة فليست انعكاساً طبيعياً أو تلقائياً لما هو في الداخل، بل إنّ العادات الاجتماعية أو الفردية هي التي تجعل أمثلة هذه الحركة انعكاساً لما هو في الداخل، ومنها: حركة عضّ اليدين.

ولذلك فإنّ الصورة الفنيّة الناجحة هي التي تلتقط من الحركات إمّا ما كان انعكاساً عضوياً، وإمّا ما كان انعكاساً مصطنعاً أو تلقائياً قد اكتسب صفة الفعل الاجتماعي، وهو ما يُصطلح عليه في اللغة الأدبية بـ (الخبرة أو التجربة المأثورة)، و يقصد بها كلّ فعل قد

اكتسب طابعاً شعبياً عند الناس.

مثل هذه الخبرة المأثورة يعتمد عليها الأدباء في تطعيم النصوص الفنية بها حتى يكتسب النص حيوية عند المتلقي.

لذلك، نجد أن النص القرآني الكريم قد اعتمد هذه الخبرة المأثورة، وجعلها (رمزاً) يوضح من خلاله مدى رد الفعل الذي يصدر عن الظالمين يوم القيامة عندما يواجههم الموقف والمحاسبة والمصير الذي يؤولون إليه، إنهم يعضّون أصابعهم تعبيراً عن ندمهم على عدم التزامهم بمبادئ النبي محمد ﷺ حيث يقول الواحد منهما (يا ليتني اتخذت مع الرسول سبيلاً).

قال تعالى: ﴿أَمْ تَحْسَبُ أَنَّ أَكْثَرَهُمْ يَسْمَعُونَ أَوْ يَعْقِلُونَ إِنْ هُمْ إِلَّا كَالْأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ سَبِيلًا﴾^١.

الصورة التي تواجهك هنا، صورة تشبيهية مركبة من صورتين تشبيهيتين تفريعيتين، وكل واحدة من هاتين الصورتين تنتسب إلى تشبيه يختلف عن الآخر، فالصورة - كما تلحظ - تشبه الكفار بالأنعام (إن هم إلا كالأنعام)، ثم تستدرك ذلك فتقول (بل هم أضل) أي: أن التشبيه الأول الذي يقرن الكفار بالأنعام هو تشبيه مألوف. وأما التشبيه المستدرك الآخر فهو ما يُطلق عليه مصطلح (تشبيه التفاوت).

إذن: نحن الآن أمام تشبيهين أحدهما مألوف، والآخر متفاوت. وأما الفارق بينهما فهو أن طرفي التشبيه في نمطه المألوف، يتساويان في الدرجة، بمعنى أن الكفار كالأنعام يتماثلان في انعدام الوعي لديهما. وأما طرفا التشبيه في نمطه المتفاوت، فإنهما غير متساويين في الدرجة، بل إن أحدهما هو المشبه أشد درجة من المشبه به، بمعنى أن الكفار لا يتساويان مع الأنعام فحسب في انعدام الوعي، بل هم أشد درجة من الأنعام في انعدام وعيهم.

و السؤال هو : ما هي الأهمية الفنية للتشبيه المتفاوت؟ ثم : ما هي الأهمية الفنية لمجيء التشبيه أولاً في نمطه المألوف، واستدراكه بعد ذلك بنمطه المتفاوت؟ أي : لماذا شبههم أولاً بالأنعام، ثم جعلهم أشد من الأنعام؟

إن للفن أساليبه المتنوعة التي تسهم في إثارة المتلقي، أو لنقل إن له أساليبه المتنوعة في تعميق الحقائق و بلورتها، فتشبيه الكفار بالأنعام، وهو تشبيه مألوف كما قلنا، ينطوي على حقيقة غير مبالغ فيها، بخاصة أننا نكرر بأن القرآن الكريم لا يحتمل الصورة الفنية شيئاً يتجاوز به الواقع الحسي أو النفسي أو الغيبي أكثر من ذلك، فهو إذا كان لا يتجاوز الواقع بتشبيهه الكفار بالأنعام - أنه أيضاً لا يتجاوز الواقع حينما يشبههم بأنهم أشد من الأنعام ضللاً. و لكن يتكرر السؤال من جديد : إذا كانوا كالأنعام، فلماذا استدرك النص بعد ذلك و قال : بل هم أضل؟ إن هذا التساؤل يجرنا إلى معرفة المهمة الفنية لظاهرة الاستدراك.

إن الاستدراك - كما نعرف جميعاً - هو إزالة التوهم الحقيقي أو المصطنع من الذهن، فإذا قال النص القرآني الكريم مثلاً (طه ما أنزلنا عليك القرآن لتشقى إلا تذكرة). حينئذ نعرف بأن الهدف من هذه العبارة هو إزالة توهم مصطنع، من أن القرآن هو للشقاء مثلاً، فيجيء الاستدراك قائلاً (إلا تذكرة) أي بل هو تذكرة و ليس شقاء.

كذلك، حينما يقول النص : إن الكفار كالأنعام بل أضل، حينئذ نعرف بأن الهدف من هذه العبارة هو إزالة توهم مصطنع من أن الكفار يتساوون مع الأنعام في انعدام الوعي، فيجيء الاستدراك قائلاً بأنهم أضل من الحيوانات. و هذا - بطبيعة الحال - لا يتنافى مع كونهم متساوين مع الأنعام، كيف ذلك؟

إن تساوي الكفار مع الأنعام، يتمثل في انعدام الوعي لدى كل منهما، بغض النظر عن درجة ذلك، فالكافر عندما لا يمارس مسؤوليته العبادية التي خلق من أجلها، حينئذ يكون الوعي لديه معطلاً لا فاعلية له، و لو كانت فاعليته متحققة بالفعل لمارس مسؤوليته المشار إليها. و لذلك يتمثل مع الأنعام في الحصيلة العامة لسلوكه.

يضاف إلى ذلك، إن الفارق بين الأنعام والإنسان هو السيطرة على الجانب الشهوي

من الدوافع لدى الإنسان، فإذا لم يمارس هذا الأخير سيطرته على شهواته يكون متماثلاً مع الحيوان في انصياعه للشهوات.

إذن : عندما يشبّه النصّ الكفّار بالأنعام من خلال عبارة (إن هم كالأنعام)، يكون النصّ بذلك في صدد المقارنة بين نموذجين متماثلين في تعطيل الفاعلية الذهنية، و في الانصياع للدوافع الشهوانية.

لكن : عندما يستدرك النصّ ويقول : (بل هم أضلّ)، يكون بذلك قد نقل حقيقة أخرى هي (التفاوت) بين النموذجين البشري الكافر والحيواني. فالتفاوت موجودٌ بالفعل من حيث الطبيعة التركيبية لكلّ منهما، إلا أنّ الشخصية إذا ما رست مهمتها العبادية من خلال سيطرة عقلها على شهواتها، حينئذٍ تتصاعد بدرجة فتتجاوز حتّى الملائكة.

وأما في حالة العكس، أي عندما تسيطر شهواتها على عقلها، حينئذٍ تندثّر بدرجة فتكون أخطّ من الحيوان. وهذا ما عبّرت عنه التوصيات الإسلامية التي تتناول بالبحث سلوك الإنسان وتركيبته الذهنية والنفسية. ولذلك عندما يستدرك النصّ القرآني الكريم ويقول عن الكفّار بأنهم (أضلّ) من الأنعام، إنّما يشير إلى هذه الحقيقة التي أوضحناها. والسرّ في ذلك هو : أنّ التركيبية الحيوانية من حيث الجهاز الإدراكي لا ترقى إلى الإنسان، وهذا ما ينعكس على سلوكها الشهواني الذي يُعدّ طبيعياً في سيطرته على الحيوان. وأما الشخصية البشرية التي تملك جهازاً إدراكياً غير متوقّف لدى فصائل الحيوان، هذه الشخصية عندما لا تسيطر على شهواتها تكون حينئذٍ أخطّ من الحيوان، نظراً لعدم استخدامها الجهاز الإدراكي المذكور.

إذن : التشبيه المتفاوت (بل أضلّ) ناظر إلى (الدرجة)، بينما لحظنا أنّ التشبيه المألوف «إن هم كالأنعام» ناظر إلى (النوع)، ومن ثمّ فإنّ التشبيه أولاً يتساويهما، ثمّ الاستدراك بأحطية الكافر ثانياً، خلّع على عنصر الصورة جمالية وحيوية وإمتاعاً بالغ الأهمية بالنحو الذي لحظناه.

قال تعالى : ﴿و هو الذي جعل لكم الليل لباساً والنوم سباتاً وجعل النهار نشورا﴾

وهو الذي أرسل الرياح بُشْراً بين يدي رحمته و أنزلنا من السماء ماءً طهوراً * لنحيي به بلدة ميتاً و نسقيه ممّا خلقنا أنعاماً و أناسي كثيراً^١.

في هذه الآيات مجموعة من الصور التمثيلية والاستعارية المألوفة، والواضحة، والميسرة. إلا أنّها جميعاً تصبّ في دلالات عميقة وممتعة وحيّة. الصورة الأولى هي قوله تعالى (جعل لكم الليل لباساً) حيث أردفت بصورتين هما (والنوم سباتاً) و (جعل النهار نشوراً).

هذه الصور الثلاث - كما تلحظ - تنتسب إلى نمطٍ واحد من التركيب هو (الصورة التمثيلية)، أي الصورة التي يكون أحد أطرافها تجسيداً لطرفها الآخر، فاللباس هو تجسيد الليل، والسبات تجسيد للنوم، والنشور تجسيد للنهار.

والمطلوب هو تحليل الصور هذه وملاحظة البعد التمثيلي فيها، أمّا الصورة الأولى، فقد جعلت الليل لباساً. ولعلّك تتساءل عن العلاقة بين الليل واللباس مادمنّا نعرف جميعاً بأنّ آية صورة هي رصد للعلاقة بين شيئين لا علاقة بينهما في دنيا الواقع، بقدر ما تكون الصورة هي المنشئة للعلاقة الجديدة، اللباس - عندما تستحضر دلالاته في ذهنك - ينصرف بذهنك إلى شيء يستخدم لتغطية البدن، وللزينة.

ترى: ما هي علاقة الليل بالزينة والسرّ؟ الليل فترة زمانية ذات سمة هي الظلام، ويقابله النهار، وهو فترة زمانية ذات سمة هي الضياء، فهل يعني ذلك أنّ الظلام هو لباس يستر الضياء؟ وهل يعني ذلك أنّ الظلام هو لباس يزيّن به الزمان؟ إنّ التدقيق في أمثلة هذه التساؤلات، ليقّتنا - بطبيعة الحال - إلى كشف أسرار فنية وراء هذه الصورة التمثيلية التي تبدو مألوفة وواضحة وميسرة، ترى: ما هي هذه الأسرار أو السمات الفنية؟

في تصورنا سمة (اللباس) ليست للزمان نفسه، بل هي بالنسبة إلينا، نحن البشر، أي أنّ الليل لباس لنا بالنسبة إلى حركتنا في النهار. وإذا كان الأمر كذلك، فلماذا خلع النصّ

سمة (اللباس) على عدم تحركنا مثلاً؟

قبل أن نجيب على هذا السؤال ينبغي لفت نظرك إلى الصورتين اللتين أعقبت الصورة المذكورة، وهما صورة كون النوم سباتاً وكون النهار نشوراً، فقد مُثِّلَت للنوم صورة (السبات)، والسبات هو السكون، فبقريئة أنَّ النوم هو سكون للإنسان، يكون الليل لباساً له حينئذٍ، وأمّا النهار فيكون نشوراً له. لكن، لا نزال عند هذه الصورة التي لم نستكمل الحديث عنها بعد، بقدر ما نكون قد حدّدنا علاقتها بحركة الإنسان وكونها، دون أن ندخل في التفاصيل.

إنّ النصّ قد خلع سمة (النشور) على حركتنا في النهار، و خلع سمة اللباس على توقّف حركتنا في الليل، و خلع سمة (السبات) على (نومنا)، لكن دون أن يحدّد بوضوح من أنَّ النوم هو في الليل أو النهار، وإن كان الأول هو المتبادر إلى الذهن، أي الليل إلّا أنَّ النصّ رسم هذا الجانب بالنحو الذي لم يقترن بالوضوح السافر لنكتةٍ فنيّة سنوضحها لاحقاً. المهم، أن نقف عند كلّ صورة من هذه التمثيلات، ونحلل علاقتها مع بعضها.

أمّا الصورة الأولى (جعل لكم الليل لباساً) فتستوقفنا طويلاً، لأنّ من الصعوبة بمكان أن يستكشف المتلقّي سرّ هذا التمثيل، بخاصّةٍ أنَّ هذه الصورة تقف على تضادّ مع صورة (وجعل النهار نشوراً)، فإذا كان النهار نشوراً للحركة أو العمل، فإنّ الليل سيكون طياً للحركة أو العمل، وإذا كان الليل طياً للشيء، فلماذا انتخبت له اللباس ولم ينتخب له ما يتوافق مع عملية الطيّ؟ هنا تكمن الأسرار الفنيّة للصورة المشار إليها.

في تصوّرنّا، أنَّ سمة (اللباس) هي مرتبطة بالزمان و بنا أيضاً، أي أنّها ذات مهمّة فنيّة مزدوجة، إنّها سمة للزمان و سمة لتوقّف حركتنا، كيف ذلك؟

إنّ الليل (بصفته ظلاماً) يجسّد فترة من الزمن، هذه الفترة ترتدي لباساً هو الظلام، فيكون ساتراً للضوء، كما يستر اللباس البدن، إلّا أنَّ هذا الساتر لمؤقت، حيث يخلع الزمن لباسه مع مجيء النهار، والأمر كذلك بالنسبة إلى الحركة أو العمل. فالظلام أو الليل لباس يرتديه الإنسان ليستريح به النشاط المذكور، بحيث يستطيع الإنسان مواصلة عمله بعد ذلك، فكما أنَّ اللباس هو حفظ للبدن من حرّ الشمس مثلاً أو البرد أو التعرّض للأوساخ...

إلخ، كذلك، فإنَّ الليل حفظ للنشاط من الكلل والاستنزاف... إلخ. وبهذا نجد أنَّ سمة (اللباس) دون غيره من الصور التمثيلية يظلُّ متناسباً مع طبيعة النشاط، أو الحركة التي يمارسها الإنسان في النهار فيما يحتاج إلى الاحتفاظ بحيويتها من خلال الاستراحة الزمنية المتمثلة في الليل. الصورة الثانية التي تواجهنا هي صورة (وجعلنا نومكم سباتاً). السبات هو السكون أو الراحة. ونعتقد أنَّ هذه الصورة يمكن أن يكون انتسابها إلى تعبير واقعي مقابل التعبير الصوري أو المجازي، فالحاجة إلى النوم لا تحتاج إلى تعقيب بصفة أنَّها واحدة من الحاجات أو الدوافع الحيوية التي لا مناص من إشباعها، وإلاَّ تعرَّض الكائن الحي للتلف جسيماً وعقلياً ونفسياً. لذلك فإنَّ الحاجة إلى النوم بصفته استراحة للجسم، يظلُّ تعبيراً واقعياً من خلال صورة (وجعلنا نومكم سباتاً)، بمعنى جعلنا نومكم سكوناً أو استراحة.

و هذا يقتادنا إلى حقيقة أخرى هي أنَّ النوم لا يقترن بالليل، وإلاَّ لمثل له النصُّ بصورة أخرى ترتبط بالليل، بل يقترن بضرورة الاستراحة سواء كان ذلك ليلاً أو نهاراً، وهذا ما توضَّحه نصوص شرعية أخرى مثل الآية القرآنية الزاهية إلى أنَّ من آيات الله تعالى هو منامكم بالليل والنهار، فنستكشف من ذلك أنَّ النوم لا يخصَّ زمن الليل أو النهار، بل إنَّ المندوب منه هو في أوقات محدَّدة مثل أوَّل الليل أو منتصف النهار، وأنَّ المكروه منه هو آخر الليل و بين الطلوعين والعصر... إلخ.

الصورة الثالثة التي نواجهها هي صورة (وجعلنا النهار نشورا)، ونعتقد أنَّ تحليلنا لصورة (جعل لكم الليل لباساً) يوضِّح الصورة المضادة لها (وجعلنا النهار نشوراً)، فالنشور هو انتشار الحركة أو العمل أو النشاط. فإذا كانت هذه الحركة أو العمل أو النشاط قد سترت بواسطة لباس الليل، فإنَّ النهار يتكفَّل بجعل هذه الحركة منطلقة بحيث تنتشر هنا وهناك.

ومن الواضح أنَّ هذه السمة التمثيلية (النشور)، وهي خاصَّة بالعمل والنشاط، تتناسب مع طبيعة ضوء النهار أو الشمس، فالنهار أو ضوء الشمس (ينتشر) على هذه البقعة من الأرض أو تلك، وكذلك العمل أو النشاط، ينتشر هنا وهناك بقدر ما ينتشر

الناس في أمكنتهم المختلفة.

الصورة الجديدة التي نواجهها بعد، هي صورة خاصّة بظاهرة الرياح، وعلاقتها بالسحب، وعلاقة ذلك بالمطر، وعلاقته بإحياء الأرض وإرواء الإنسان والحيوان من حيث الحاجة الحيوية التي تتوقّف عليها حياة الإنسان وغيره بالنسبة إلى الماء، كما هو واضح.

إنّ الليل والنهار ظواهر ترتبط بنشاط الإنسان وتقسيم العمل والاستراحة فيهما، أمّا ظاهرة الرياح وما تستتبعها من المطر، فترتبط بإنتاجه واستهلاكه، حيث تكفّلت الصورة الآتية بتوضيح ذلك (وهو الذي أرسل الرياح بشرى بين يدي رحمته وأنزلنا من السماء ماءً طهوراً لنحيي به بلدة ميتاً ونسقيه ممّا خلقنا أنعاماً وأناسٍ كثيراً).

وما يعيننا من هذا النصّ هو صورته التمثيلية (أرسل الرياح بشرى) وصورته الاستعارية (يدي رحمته) وصورته الاستعارية (لنحيي به بلدة ميتاً)، أمّا كون الرياح بشرى فلأنّها تستتبع نزول المطر، وأمّا كون ذلك بين يدي رحمته تعالى، فلأنّ الله تعالى هو المرسل، وأنّ (اليد) بصفاتها هي (المعطية) حينئذٍ فإنّ استعارتها لمفهوم الرحمة يتّضح بجلال.

وأمّا الاستعارة الأخيرة القائلة عن المطر (لنحيي به بلدة ميتاً) فتتّضح بدورها، إذا أخذنا بنظر الاعتبار، أنّ الأرض بلا ماء كالبدن بلا روح، فإذا أصابها الماء تكون كالبدن إذا ولجته الروح، وحينئذٍ تدبّ الحياة فيه.

إذن: هذه الاستعارات والتمثيلات قد اكتسبت طابع الوضوح، مثلما اكتسبت طابع العمق والدقّة، مقروناً بالامتاع والإثارة الفنيّة، بالنحو الذي لحظناه.

سورة الشعراء

قال تعالى : ﴿إِنَّ نَاشِئُنَا عَلِيهِمْ مِنَ السَّمَاءِ آيَةً فَظَلَّتْ أَعْنَاقُهُمْ لَهَا خَاضِعِينَ﴾^١.

نلاحظ هنا، أنَّ الصورة التي انطوت عليها الآية الكريمة، هي صورة «فظَلَّتْ أَعْنَاقُهُمْ لَهَا خَاضِعِينَ».

وهذه الصورة ينبغي أن نلاحظها من زاويتين، الأولى من زاوية دلالتها القائلة بأنَّ أَعْنَاقَ هؤلاء الكفار ستخضع حتماً إذا ما أنزل الله تعالى دليلاً وعلامةً على رسالة محمد ﷺ. والأخرى من الزاوية ذاتها، لكنّها تخلع صفة «الخضوع» على الرجال وليس على الأعناق.

ونحسب أنَّك تتساءلُ عن الفارق بين هاتين الدالّتين، بل لعلّك تتوقّع أن نحدّثك أولاً عن الصورة ذاتها وما تنطوي عليه من دلالة عامة، ثمَّ نحدّثك عن الفوارق. أمّا بالنسبة إلى الصورة، فهي تتحدّث عن الكفار المكذّبين برسالة الإسلام، وتخطب محمد ﷺ بالآل يهلك نفسه على هؤلاء، وأنَّ الله تعالى بمقدوره أن يرغمهم على الإيمان، وذلك بأن ينزل عليهم علامة إعجازية من نمطٍ خاصٍّ بحيث يخضعون لها. إذن : الصورة تتحدّث عن إمكانية إخضاع الكافرين لحقيقة رسالة محمد ﷺ، إذا شاء الله تعالى ذلك. وهذا يعني أننا أمام صورةٍ استعاريةٍ هي خلع صفة الخضوع على (الأعناق)، أي خلع صفة نفسية (هي الخضوع) على ظاهرة مادّية (هي العنق).

ولكن : ما هي العلاقة الفنيّة بين (الأعناق) وبين (الخضوع)؟

إنَّ العنق هو (رمز) للعلوِّ أو الدنوّ، فكما أنَّ رأس الإنسان مثلاً يرمز في حالة كونه مرفوعاً إلى العلو، و يرمز إلى الدنوّ في حالة العكس، كذلك العنق. إلّا أنَّ الفارق بين رمزي الرأس و العنق، أنَّ العنق يقترن بظاهرة أخرى هي كونه عضواً للتحلية مثلاً، أو عضواً للاقتياد كما لو ربط بحبل و اقتيد مثلاً، أو عضواً لعملية التطلّع إلى فوق.. وهكذا. و نعتقد أنَّ النصّ قد انتخب هذا الرمز ليوميء به إلى أكثر من دلالة، بحيث رسمه عبر صورة ممتعة و طريفة و متأرجحة لا تقرّر على دلالة واحدة، كيف ذلك؟

إنّك قد ترى مرأى مدهشاً في الجوّ، فترفع عنقك، منبهراً من المرأى المذكور، و قد يحاول أحد الأشخاص أن يبرهن لك على وجود حالة جوّية لم تكن في السابق مقتنعاً بها، فترفع عنقك و تشاهد الحقيقة، و في مثل هذه الحالة فإنَّ عنقك سيظلّ مشدوداً إلى التطلّع إلى هذه الحقيقة تعبيراً عن اقتناعك بها.

و الآن، لو نقلنا هذه الحقيقة إلى الموقف الذي رسمه النصّ بالنسبة إلى الكفّار، حيث قال النصّ: بأنّه لو شاء الله تعالى لأنزل آية أو حجة على هؤلاء، بحيث تظلّ أعناقهم خاضعة لهذا الدليل أو البرهان. لو نقلنا الحقيقة المتقدّمة إلى هذا الموقف، للحظنا أنَّ صورة (الأعناق) و خضوعها تترشّح بأكثر من دلالة، منها: أنَّ ينهر الكافرون من الظاهرة الإعجازية التي يشاهدونها، و حينئذٍ يرفعون أعناقهم متطلّعين إليها، فيكون خضوع العنق بمعنى أنّه مشدود إلى مشاهدة الظاهرة الإعجازية. و منها: أن ينهر الكافرون أيضاً، و حينئذٍ يذعنون للحقيقة، و تلجم ألسنتهم، و يكون الخضوع للعنق، في مثل هذه الحالة، انقياداً للحقيقة، كما لو شدّ العنق بالحبل، و اقتيد مثلاً.

و هذا كلّه في حالة قراءة تك للنصّ، بأنّ المقصود من عبارة (خاضعين) هو خضوع العنق (فظلّت أعناقهم لها خاضعين)، بمعنى أنَّ النصّ خلع على الأعناق طابع الشخصية الحقيقية، و ذلك؛ لأنّ النصّ إذا قال مثلاً (فظلّت أعناقهم لها خاضعة) حينئذٍ يكون العنق عضواً مادياً خلع عليه طابع الشخصية المجازية، أمّا لو قال (خاضعين) - كما هو عليه النصّ - حينئذٍ يكون العنق قد خلع عليه طابع الشخصية الحقيقية. و هذا نمط آخر من

قال تعالى : ﴿فَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ أَنْ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ﴾^١.

الصورة التي تطالعك هنا، هي الصورة التشبيهية القائلة عن انفلاق البحر بأن كل قسم منه أصبح (كالطود العظيم) أي : كالجبل العظيم. إنَّ (الفرق) الذي شَبَّهه النصُّ بالجبل العظيم، يعني ما تفرَّق من مياه البحر و تجمَّع في شكل قطعاتٍ من الماء، تقف كلُّ قطعة منه عن يمين الطريق أو اليس و شماله.

و المهم هو أن نتبيّن أهميّة هذا التشبيه، ليس من جهة كونه يقتزن بمرأى جميل أو مدهش فحسب، بل من جهة كونه وارداً في سياق الحديث عن انفلاق البحر و علاقته باليس أو الطريق المفتوح بالنسبة إلى أصحاب موسى (ع).

إنَّ هذا التشبيه يتميّز بكونه مألوفاً أولاً، أي بكونه يتحقّسه المتلقّي و يخبره بوضوح، و بكونه مقتزناً بمرأى يبتعث الرعب ثانياً، و بكونه يقتزن بمرأى ممتع ثالثاً، و بكونه رابعاً يقتزن بدلالة خاصّة ذات علاقة بغرق آل فرعون من جانب و بنجاة أصحاب موسى من جانب آخر.

أمّا ابتعائه الرعب و الجمال في آنٍ واحد فيمكن توضيحه من خلال تصوّرنا لقطعات الماء و هي تتعالى كالجبل عن يمين اليس و شماله، فلو كان الرائي مثلاً يشاهد جبلين عن يمين الماء و شماله، لكان المرأى طبيعياً و جميلاً. لكن عندما يشاهد - على عكس ما تقدّم - جبلين من الماء عن يمين اليس و شماله، حينئذٍ، فإنَّ المرأى يقتزن بجمالٍ خاصٍّ دون أدنى شك : كمن يشاهد شلالين مثلاً و قد توسّطهما جسرٌ للعبور.

لكن إذا تجاوزنا هذا البعد الجمالي و اتجهنا إلى مشاهدة المياه و كأنّها الجبل، في حالة كوننا عابرين، و ليس في حالة المشاهدة عن قرب، حينئذٍ سيقترن هذا المرأى بقدر

من أحاسيس الخوف، وهو خوف إيجابي، نظراً لكونه ظاهرة إعجازية قد اقترنت بشيء من الرعب الذي يواكبه، أو لنقل: يليه فرح ونشوة نابعة من أن الله تعالى قد شمل هؤلاء العابرين برعايته.

إن هؤلاء العابرين قد شملهم الخوف من فرعون وجنوده، وشملهم الخوف وهم يواجهون البحر، وشملهم الخوف وهم يواجهون المرائى الجديد، بيد أن الاطمئنان الذي أشاعته الظاهرة الإعجازية في النفوس، جاء متجانساً مع ضخامة الصورة التشبيهية، حيث أننا لو افترضنا بأن تجمع المياه كان طبيعياً في حجمه كما لو ييس طريقهم فحسب، لما ابتعث هذا المرائى دهشة كبيرة في النفوس، لكن التحسس بضخامة جبل الماء، ضاعف من التحسس بخطورة الظاهرة الإعجازية التي جمعت بين الأحاسيس بما هو مرعب وبين ما هو يشيع الاطمئنان، بالنحو الذي لحظناه.

قال تعالى: ﴿كذلك سلكناه في قلوب المجرمين﴾^١.

نواجه هنا صورة استعارية عن القرآن الكريم، إلا أن هذه الاستعارة جاءت في سياق عن كونه قرآناً عربياً، ثم أثره على المجرمين، والنكتة الفنية لهذه الاستعارة تتمثل كما قلنا: في أنها جاءت في سياق الحديث عن لغة القرآن الكريم، وأنه قد جاء باللغة العربية، ولو نزل على الأعجمين لما آمنوا به، ولكن كذلك، فإن المجرمين لم يؤمنوا به، مع إنه نزل بلغتهم.

إن النكتة هي أن النص قد استهدف الإشارة إلى أن المجرمين يفقهون لغة القرآن، ولكنهم لم يؤمنوا به حتى يروا العذاب الأليم. فالتفقه للغة القرآن هو الموضوع الذي رسمه النص من خلال صورة استعارية هي (سلكناه في قلوب المجرمين)، فما هو السر الفني لهذه الاستعارة؟

إن لفظة (سلك) تعني: اتخذ طريقاً، وعند ما يقول النص (سلكناه في قلوب

المجرمين)، فهذا يعني: أن الله تعالى قد جعل في قلوب المجرمين طريقاً يستطيعون من خلاله أن يفقهوا دلالات القرآن الكريم.

وبكلمة جديدة: إن الله تعالى مرّر القرآن الكريم في قلوبهم.

وأهمية هذا التمرير فنياً هي: إن المجرمين من الممكن ألا يفقهوا دلالات القرآن إذا لم يكونوا على تجربة مباشرة مع هذا الكتاب. ولكن إذا كان القرآن قد دخل في قلوبهم وشقّ طريقه إليها، حينئذٍ يكونون على تجربة مباشرة أو خبرة مباشرة بدلالاته، فلا عذر لديهم في عدم الإيمان حينئذٍ. ولذلك تجيء استعارة (سلكناه) فارضة ضرورتها الفنية على نحو الضرورة التي تلحظ، بالنسبة إلى من يواجه داخلياً إليه، فلا يتمكن من تجاهل وجوده، وبهذا تتبين أهمية هذه الصورة بالنحو الذي أوضحناه.

سورة النمل

قال تعالى : ﴿وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهِمْ مَطَرًا فَسَاءَ مَطَرُ الْمُنْذِرِينَ﴾^١

استعارة المطر للعذاب، سبق أن حدّثناك عنها، في مواقع سابقة، إلّا أنّ الجديد الذي نعتزم لفت نظرك إليه هو أنّ هذه الاستعارة ورد ذكر (المطر) فيها ثلاث مرّات (وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهِمْ مَطَرًا فَسَاءَ مَطَرُ الْمُنْذِرِينَ)، وهو أمر يستجربنا إلى أن نتأمّل بدقّة نكتة هذه الاستعارة و تكرارها.

أمّا النكتة فواضحة إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ آية صورة فنيّة لا تتأثّى جمالياتها من العلاقات الحقيقية التي تربط بين طرفي الصورة، بل من خلال رصد علاقة مشتركة حتّى إذا كانت نسبتها ضئيلة، فالمهم هو ملاحظة هذا الخيط المشترك بين الشئيين، وليس كثرة الخيوط المشتركة.

فالمطر ظاهرة إيجابية تقترب بإحياء الميّت من الأرض، وتقترب بإحياء الناس من الجوع... إلخ، ولكنّ العلاقة المشتركة بينه وبين العذاب النازل هي عملية النزول من الجوّ. أمّا نوعية الظاهرة فليست مطلوبة، حيث إنّ المطر نوعٌ من الظواهر الإيجابية، والعذاب نوع من الظواهر السلبية.

لكن، حتّى في هذا الصعيد، نعتقد أنّ النصّ حينما خلع صفة (المطر) على العذاب، إنّما تركنا - نحن المتلقين - نستخلص عمليات ربط بين ظاهرتين متضادّتين، هما نزول

المطر و نزول العذاب، بحيث نرصد وجود علاقات (مشتركة) و (متضادة) في آنٍ واحدٍ، إلاَّ أنَّهما تصبَّان في دلالة واحدة، كيف ذلك؟ إنَّ المطر يقترن بالحياة، كما قلنا، و العذاب يقترن بالموت، و هذا التضادَّ بينهما يحمل جمالية فائقة، حيث يترك المتلقِّي متحسِّساً بأنَّ الله تعالى يمطر حياة على المؤمنين، و يمطر مماتاً على الكافرين. و من ثمَّ فإنَّ عملية النزول من الجوّ هي الطابع المشترك بين مطري الحياة و الموت.

و هذا بالنسبة إلى استعارة المطر للعذاب.

و أمَّا تكرارها ثلاث صيغ، فأمر يتجانس مع نمط العذاب النازل، أي : شدَّة العذاب النازل بنحو يتجانس مع شدَّة الحرمة التي صدرت عن قوم لوط، و لذلك، فإنَّ المتلقِّي بمقدوره أن يستخلص من خلال تذوقه الفنِّي الصرف، دون أن يرجع إلى النصوص المفسِّرة، بأنَّ العذاب النازل على هؤلاء، من الشدَّة بمكان كبير، حيث إنَّ التأكيد على أنَّه تعالى أمطرهم مطراً تكراره ثلاث مرَّات، ثمَّ التعقيب على ذلك (فساء مطر المنذرين)، أي: التعقيب بعبارة (ساء) - و هي وحدها مفصحة عن نمط العذاب و شدَّته - ثمَّ تكرار العبارة ثالثة (فساء مطر المنذرين)، كلُّ أولئك يحسُّس المتلقِّي بخطورة العذاب النازل على الأقوام المشار إليهم، و من ثمَّ يتحسُّس مجانسة هذا العذاب بنمط السلوك الذي صدر عنهم، كما قلنا.

قال تعالى: ﴿و ترى الجبال تحسبها جامدةً و هي تمُرُّ مَرَّ السحاب صنعَ الله الذي أتقن كلَّ شيءٍ إنَّه خبيرٌ بما تفعلون﴾^١.

إذا دقَّقت النظر في هذه الآية، لاحظت فيها تشبيهين، كلٌّ واحد منهما يختلف عن الآخر في تركيبته التي ينتسب إليها، و لعلَّك على معرفة بأنَّ التشبيه يتميَّز عن غيره من الصور التركيبية، بكونه يعتمد (أداة) تربط بين طرفي التشبيه. و الأدوات هي (الكاف) (كأنَّ) (مثل).

و ثمة عبارات خاصة تقوم مقام أداة التشبيه مثل (تحسب)، كما أنَّ هناك صيغاً خاصة (كالمصدر) ونحوه.

و إذا عدنا إلى ملاحظة الآية المذكورة، لاحظنا أنَّ التشبيه الأوَّل (تحسبها جامدة)، والتشبيه الآخر (مَرَّ السحاب)، يجسِّدان نمطي التشبيه المشار إليهما. و يعيننا من ذلك كله، أنَّ نشير إلى أنَّ لكلَّ نمط سمته الفنِّية و مسوِّغاته التي تفرض هذا النمط أو ذاك. فالنصَّ القرآني الكريم، يتناول ظاهرة (الجبال)، وهو في صدد تقرير حقيقة علمية، لكن من خلال لغة الفنِّ. إنَّه يستهدف لفت النظر إلى إبداع الله تعالى بالنسبة إلى الجبال و تكييفها الجغرافي، فيتقدَّم حينئذٍ بعنصر صوري هو التشبيه.

لكن - كما نعرف جميعاً - أنَّ التشبيه نمطان: نمط علمي و نمط فنيّ.

و بكلمة بديلة: نمط واقعي حقيقي، مقابل ما هو مجازي يعتمد خيالنا الثانوي في رصد الحقائق، كما أنَّ التشبيه الواقعي على نمطين، أحدهما يعتمد عنصر المقارنة بين ظاهرتين، كما لاحظنا ذلك مثلاً في تشبيه عيسى عليه السلام بآدم عليه السلام، من حيث المقارنة بين خلقهما متميِّزين ﴿إِنَّ مَثَلَ عِيسَىٰ عِنْدَ اللَّهِ كَمَثَلِ آدَمَ...﴾^١، و أمَّا الآخر فيعتمد رصد الشبه بين ظاهرتين من خلال التنبيه على كون الشيء شبيهاً بالآخر، و التشبيه الذي نواجهه هو من هذا النمط.

فقوله تعالى (و ترى الجبال تحسبها جامدة) ينصُّ على أنَّ الرائي يحسب الجبل ثابتاً، أي أننا أمام عملية (توهم) للشيء، و ليس أمام عملية مصنوعة في مخيلتنا، والفارق بين هذا التشبيه و بين التشبيه المجازي، يتمثَّل في كون السياق هو الذي يفرض مثل هذا التشبيه، فالجبل متحرِّك، من الزاوية العلمية، و الرائي يحسبه جامداً ثابتاً، و ليس ثمة علاقة مشتركة بينهما، بل هناك عملية توهم كما قلنا.

و الآن، إذا تجاوزنا هذه الحقيقة و اتَّجهنا إلى عملية التوهم ذاتها، نجد أنَّ قوله تعالى (جامدة) ينطوي بدوره على صورة فنيّة، فبدلاً من أن يقول النصُّ (و ترى الجبال تحسبها ثابتة) مثلاً قال (تحسبها جامدة) بمعنى أنَّه استخدم هنا صورة استعارية، فخلع على

(الثبات) صفة (الجمود)، ولذلك يدهش المتلقّي حينما يواجه هذا النمط من الصور المتداخلة التي تجمع بين التشبيه وبين الاستعارة في آنٍ واحد، إنه نمط من الصياغة الفنيّة الممتعة كلّ الإمتاع، والمكتنزة بدلالة عميقة.

وقد تسأل: ما هي السمة أو النكتة أو السرّ الفنيّ لمثل هذه الصورة المتداخلة؟ ولماذا خلع صفة (الجمود) على ظاهرة الجبل بدلاً من صفة الثبات؟ في تصوّرنا، أنّ الجبل بما أنّ حركته غير ظاهرة، وبما أنّنا نحسبه غير متحرّك، حينئذٍ فإنّ النكتة في ذلك هي أنّ صفة (الثبات) تقف مقابلاً لصفة (الحركة)، وهي صفة غير حقيقية (أي الثبات)، بل الحقيقة هي أنّها متحرّكة، ولكنّه لا تظهر حركتها أمام العين، وحينئذٍ يحسبها الرائي جامدةً عند الحركة، وليس ثابتة مقابل الحركة.

ويمكن تقريب هذه الحقيقة إلى الذهن، إذا افترضنا أنّ شخصاً معيّناً لم يتحرّك بنشاط في ممارسة أعماله، حينئذٍ لا نخلع صفة (الثبات) على مثل هذا الشخص، بل نخلع صفة (الجمود) عليه، بمعنى أنّه لم يستخدم قواه الحركية بالنحو المطلوب، لا أنّه أساساً عديم الحركة. والأمر كذلك بالنسبة إلى صورة حسابنا للجبل بأنّه جامد.

وأما الصورة التشبيهية الثانية، وهي تمرّر السحاب، فتشكّل صورة فنيّة مدهشة أيضاً، وتضع لسماتٍ فنيّة جديدة، تضاف إلى ما لحظناه من السمات في الصورة. فإذا كانت الصورة التشبيهية السابقة قد اعتمدت عنصر (التوهم) في رصد العلاقة بين الشيئين، فإنّ الصورة التي نحن في صددنا تعتمد رصد التشابه الحقيقي بين الشيئين، فمرور الجبل هو مماثل لمرور السحاب، حيث أنّ كليهما متحرّك وفق نسبة خاصّة من السرعة.

وإذا تجاوزنا هذا الفارق بين الصورتين من حيث الاداة التشبيهية بينهما، واتّجهنا إلى تركيبتهما الفنيّة، وجدنا أنّ الصورة السابقة «و تحسبها جامدة» جسّدت صورة متداخلة بين التشبيه والاستعارة.

أما الصورة التي نحن في صدد الحديث عنها فتشكّل من خلال علاقتها بالصورة السابقة، صورة امتدادية متداخلة، أي أنّها تتداخل مع التشبيه السابق من خلال كونها امتداداً أو تفریعاً، وليس من خلال كونها ذات تركيبين: تشبيهي واستعاري، كما هو

ملاحظ في الصورة السابقة.

و الأهمية الفنية لمثل هذا التشبيه الامتدادي أو التفرعي، يمكنك أن تتبينها إذا أخذت بنظر الاعتبار أنَّ النصَّ القرآني الكريم قد جعل التشبيه الأخير بياناً للتشبيه الأول، أي بما أنَّ الرائي خيّل إليه وجود علاقة بين ما هو ثابت و بين الجبل، حينئذٍ قدّم له تشبيهاً مضاداً هو وجود علاقة بين ما هو متحرّك كالسحاب و بين الجبل. و بهذا تتبيّن أهمية المسوّغ الفني لأمثلة هذا التركيب الصوري.

سورة العنكبوت

قال تعالى : ﴿مثل الذين اتخذوا من دون الله أولياء كمثل العنكبوت اتخذت بيتاً وإنَّ أوهن البيوت لبيتُ العنكبوت لو كانوا يعلمون﴾^١.

في هذه الآية نواجهُ صورتين فئيتين، الأولى : صورة تشبيهية، والأخرى صورة استدلالية، إلّا أنَّ كليهما تصبّان في موضوع واحد. إنّ ما نعتمد لفت نظرك إليه هو أنَّ هذه الآية تعدّ واحدة من النصوص القرآنية الكريمة التي تحفل بعنصر صوري قد استأثر باهتمام البلاغيين والنقاد والدارسين، نظراً لما يتضمّنه هذا العنصر من التشبيه والاستدلال الملفت للانتباه، ولما ينطوي عليه من الإثارة والدهشة والطرافة والإمتاع. إنّك لتلاحظ بأنّ الصورة هنا تتحدّث عن الذين يتّخذون من دون الله تعالى أولياء، حيث شبههم أولاً بالعنكبوت التي تتخذ لها بيتاً، وحيث علّق على ذلك ثانياً بصورة فنيّة استدلالية أخرى هي أنّ أوهى البيوت هو بيت العنكبوت.

ولعلّ أهمّ ما نواجهه في هاتين الصورتين هو اعتمادهما على خبرة أو عيّنة حسّية يألّفها كلّ شخص، بحيث لا يحتاج المتلقّي إلى أيّ إعمال ذهني في إدراكها وتذوّقها، إنّها لمألوفة وواضحة لدى كلّ من يقف عندها، هذا أولاً. وثانياً: إنّ ما يلفت أنظارنا من هذه الصورة هو كونها تتّسم بالجدة، وكونها - ثالثاً - تتّسم بالطرافة.

فالقرآن الكريم - كما نعرف ذلك جميعاً - يستخدم البعد الصوري حيناً على نحو متكرّر حسب ما يقتضيه السياق. و يستخدم حيناً آخر صوراً (تضمينية) قد استخدمها

البشر، مستثمراً دلالتها المعروفة لدى الناس لتعميق الدلالة التي يستهدفها القرآن الكريم، ويستخدم حيناً صوراً جديدة.

ومنها: الصورة التي نحن في صدد الحديث عنها، إنَّ جودة هذه الصورة تتمثل في انتخابها إحدى العيّنات الحسّية التي يواجهها كلُّ إنسان، ولكن لم يلتفت إلى منظوياتها، ولم يستثمرها في التجربة الفنّية.

وأما بالنسبة إلى طرافتها، فإنّها السمة الجمالية التي ينبغي تركيز الحديث فيها، نظراً لقيام الصورة أساساً على هذا النمط من الطرافة، فما هي ذلك؟

قلنا: إنّ في هذه الآية الكريمة صورتين، إحداها تشبيهية والأخرى صورة استدلالية، الأولى هي تشبيه الذين يتّخذون من دون الله تعالى أولياء بالعنكبوت التي اتخذت بيتاً، والأخرى هي الاستدلال القائل بأنَّ أوهى البيوت هو بيت العنكبوت. ونقف مع الصورة التشبيهية أولاً، لقد اعتمدت هذه الصورة على ثلاث أدوات تشبيهية هي (مثل الذين)، حيث إنّ عبارة (مثل) هي أداة تشبيه. ثمَّ عبارة (كمثل العنكبوت)، فالمثل هنا أداة تشبيه كسابقتها، وأما (الكاف) التي أضيفت إليها فهي أداة تشبيهية رئيسة.

والسؤال هو: ما هي الأسرار الفنّية لجعل هذه الأدوات مجتمعة في صورة تشبيهية واحدة؟ ثمَّ كيف تجتمع أداتان في آنٍ واحد، هما (الكاف) و (مثل) في قوله تعالى (كمثل العنكبوت)؟

طبيعياً، لا يعيننا ما يدّعيه البعض أو الكلّ من المعنيين بشؤون البلاغة والنحو بالنسبة إلى هاتين الأداتين، وإنّما يعيننا أن نستخلص من القرآن الكريم نفسه قواعد البلاغة والنحو.

أما بالنسبة إلى الاداة (مثل) فهي من خلال ملاحظتنا لاستخداماتها في القرآن الكريم وأحاديث المعصومين عليهم السلام: تعني النموذج أو المثال.

وإذا أخذنا بنظر الاعتبار بأنَّ أدوات التشبيه على قسمين، أحدها أدوات رئيسة مثل (الكاف) و (كأنّ)، والآخر أدوات تقوم مقامها، وهي قسمان أيضاً، أدوات ذات صيغة ثابتة ك (مَثَل)، وأدوات ذات صيغة متفاوتة تعطي دلالة الأدوات، كما لو قلت: إنّ هذا الشيء يشبه الشيء الآخر، أو كما لو استخدمت المصدر (فعل فعل الشيء).

والمهم هو أن نلفت نظرك إلى أن النصّ القرآني الكريم قد استخدم أولاً كلاً من الأدوات التشبيهيّتين الرئيسة والثانوية، واستخدم ثانياً الأداة الثانوية، وهي مثل، على شكل متكرر بحيث تتصدّر المشبّه والمشبّه به، وأنت إذا دققت النظر في تشبيهات القرآن الكريم التي تعتمد عبارة (مثل) لوجدتها على أنماط متنوعة من الاستخدامات، فحيناً يكتفي باستخدام الأداة بالنسبة إلى (المشبّه) فحسب، وحيناً بالنسبة إلى المشبّه به، وحيناً ثالثاً بالنسبة إلى كليهما، وحيناً رابعاً يقرن بالأداة الرئيسة (الكاف)... وهكذا.

وفي الصورة التي نحدّثك عنها قد استخدمت الأداة المذكورة عبر ثلاثة مستويات حين استخدمت مع المشبّه ومع المشبّه به، واقتربت مع الأداة الرئيسة (الكاف)، وهذا يعني - من الزاوية الفنيّة - أن النصّ في صدد رصد علاقات دقيقة بين من يتّخذون أولياء من دون الله تعالى وبين ما تتّخذ العنكبوت.

إنّ النصّ لا يستهدف إقامة مقارنة شاملة بين عبّاد الأصنام أو البشر أو غيرهما، وبين العنكبوت، بقدر ما يستهدف رصد النقاط المشتركة بينهما، وهي : ضعف البناء الذي يستند إليه الغافلون عن الله تعالى. فبتكرّر الأدوات وتنوعها وازدواجها تعمّق نقاط الشبه بين الطرفين في بعد خاصّ هو ضعف البناء دون الأبعاد الأخرى التي لا وجود للشبه بينهما.

ولذلك تمّ التركيز على ما تنسجه العنكبوت من البيت فتكررت أدوات التشبيه في هذا الجانب فحسب، وازدوجت الأداة (مثل) مع الأداة (الكاف) لبلورة الحقيقة المذكورة. إلّا أنّ الأهمّ من ذلك كلّهُ هو طرافة هذا التشبيه، حيث إنّ بيت العنكبوت تطبعه جملة سمات، منها : ضعفه وهلهلته وقبحه، حيث لينهار البناء بمجرد اللمس بل النفخ، وحيث تخرقه الثقوب، وحيث يشوّه اللون الداكن والمغبرّ والمسوّد... إلخ.

فإذا ربطنا هذه السمات بمن تتّخذ من دون الله تعالى أولياء، حينئذٍ نستخلص، ليس وهن البناء فحسب، بل سائر العيوب التي تتواكب مع سلوك هؤلاء الغافلين عن الله تعالى.

بقي أن نحدّثك عن الصورة الاستدلالية التي تبعت الصورة التشبيهية السابقة. ولعلّك

تسأل: ما هي المهمة الفنيّة لهذه الصورة الاستدلالية، بعد أن يكون التشبيه بين العنكبوت قد حقّق هدفه بالنسبة إلى من يتّخذ من دون الله تعالى أولياء له؟

ونجيبك على ذلك قائلين: الصورة الاستدلالية تقرر أنّ أوهن البيوت لبیت العنكبوت لو كانوا يعلمون. أنّ الصورة الاستدلالية يُطلق عليها حيناً مصطلح الصورة الحكيمة، أي التي تتضمّن حكمة، ويطلق عليها أكثر من مصطلح يرتبط بالتشبيه وبالاستعارة، إلّا أننا نطلق عليها مصطلح (الصورة الاستدلالية) لأنّها تعتمد عنصر الاستدلال في تركيب الصورة. فقوله تعالى «إنّ أوهن البيوت لبیت العنكبوت» يتضمّن حقيقة عامّة تستند إلى الحكمة أو المثل و نحوهما، بحيث تنطبق على كلّ مورد جزئي يُراد استثماره و بلورة دلالاته.

و أنت تلاحظ هنا، أنّ النصّ قد شبّه أولاً أولئك الذين يتخذون من دون الله تعالى أولياء ببيت العنكبوت خصصته، بالبيت المذكور، ولذلك أردفه بصورة أخرى هي الصورة الاستدلالية القائلة بأنّ أوهن البيوت لبیت العنكبوت.

فالمسوّغ الفنيّ لهذه الصورة يتمثّل في كونها جاءت توضيحاً لصورة سابقة، إلّا أنّه ليس توضيحاً لما هو خفيّ بل لما هو مستخلص و مستوحى من الصورة السابقة، حيث أنّ توضيح ما هو مستند إلى استيحاءات المتلقّي يكسب الصورة مزيداً من العمق و الطرافة بخاصّة أنّها جاءت في صيغة حكمة عامّة لتؤكد حقيقة ما استوحاه المتلقّي، و بذلك تزيد من الإمتاع الفنيّ الذي يصاحب أمثلة هذه الصورة بالنحو الذي أوضحناه.

سورة لقمان

قال تعالى : ﴿وَلَوْ أَنَّ مَا فِي الْأَرْضِ مِنْ شَجَرَةٍ أَقْلَامٌ وَالْبَحْرُ يَمُدُّهُ مِنْ بَعْدِهِ سَبْعَةُ أَبْحُرَ مَا نَفَدْتَ كَلِمَاتِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ﴾^١.

في هذه الآية الكريمة تلاحظ نمطين من الصورة، الأول منها هو ما نسميه بـ(الصورة الفرضية)، أي الصورة التي تفترض شيئاً لم يحدث، و النمط الآخر هو الصورة (الاستعارية).

الصورة الأولى هي (ولو أنَّ ما في الأرض من شجرة أقلام، والبحر يمُدُّه من بعده سبعة أبحر)، و الصورة الثانية هي (ما نفدت كلمات الله). و من الطبيعي، أنَّ النصَّ أو الصورة عندما تنشطر إلى قسمين أو أكثر من الصور المتنوعة، حينئذٍ تكتسب جمالية فائقة. و المهمَّ أنَّ نحدِّثك عن هذه الصورة العامة أو الكلِّية أو الموحَّدة، و نحدِّثك عن الصور التفريعية لها.

أمَّا الصورة العامة فتقرّر حقيقة تفترض بأنَّ الأرض بما فيها من شجر، و البحر بما تمده سبعة أبحر، لو قُدِّر لها بأنْ تكتب كلمات الله تعالى، لما نفدت الكلمات المذكورة. و أمَّا الصورة التفريعية فهي : افتراض أنَّ الشجر أقلام، و أنَّ البحر تمده سبعة أبحر، و عدم نفاذ كلمات الله تعالى. و نتحدَّث عن الصورة الأولى.

الصورة تقول (ولو أنَّ ما في الأرض من شجرة أقلام).

إنَّ هذه الصورة صورة فرضية كما قلنا، بمعنى أنَّها تفترض بأنَّ الأرض، بما فيها من شجر، لو قدر لها بأنَّ تكون أقلاماً، لما نفذت كلمات الله. ومن الطبيعي أنَّ هذا الافتراض يستند إلى (الواقع) وليس إلى ما هو محال، لأنَّ كلمات الله تعالى غير متناهية، و تبعاً لذلك لا تنفذ هذه الكلمات من خلال استخدام الشجر أقلاماً لكتابة الكلمات المذكورة. وبهذا يتضح لك الفارق بين صورة (فرضية) لا تستند إلى الواقع كما هو طابع النتاج الفني لدى البشر، وبين (فرضية) تستند إلى الواقع كما هو سمة القرآن الكريم في صوره الفنيّة. يبقى أن نحدّد الأسرار الجمالية لأمثلة هذه الصورة فنقول : لقد كان بالامكان أنَّ يستخدم القرآن الكريم صورة استعارية أو تشبيهية أو رمزية للتعبير عن هذه الدلالة، أي عدم نفاذ كلمات الله تعالى، ولكنّه استخدم الصورة الفرضية، فما هو السرّ في ذلك؟ في تصوّرنا أو تدوّننا الفنيّ أنَّ الصورة الفرضية - بالنسبة إلى المتلقّي - تحدّد له الدلالة المقصودة بشكل أشدّ وضوحاً من غيرها، سرّ ذلك، أنَّ الفرضيّة تصوغ له هذا الواقع أو ذاك من خلال جعله واقعاً أشدّ نصوعاً ووضوحاً من الواقع الذي يحياه. فنحن نعرف أنَّ عطاء الله تعالى لا حدود له، وأنَّ الواقع الذي نحياه لم يخبر تجارب إحصائية لعطاء الله تعالى. لكن - من خلال الصورة الفرضية - نواجه واقعاً إحصائياً غير متناهٍ بطبيعة الحال، لأنَّ الصورة تقول بوضوح بأنَّ الشجر لو كان أقلاماً لما نفذت كلماته تعالى، وهذا هو الواقع بعينه، لأنَّ الشجر مهما بلغ عدده المتناهي لا يمكن أن يحصي كلمات الله تعالى غير المتناهية.

وهذا كلّه من خلال علاقة الصورة المتقدّمة بما هو واقعي من التجارب الكونية.

أمّا من حيث انتقاء المفردات المرتبطة بالشجر، وبالأقلام، ومن ثمّ بالبحر، وسبعة أبحر، وعدم نفاذ الكلمات، فأمر نحاول بنحوٍ مجمل أن نعرض له.

إنَّ أبرز ما يلفت نظرنا في هذه الصورة الفرضية هو أنَّها تنطوي على صورتين متداخلتين أو مزدوجتين، هما : الصورة الفرضية بعامة، والصورة التمثيلية المتجسّدة في أنَّ الشجر أقلام، فعندما نقول (الشجر أقلام) نكون أمام صورة تمثيلية، بصفة أنَّ الصورة

التمثيلية هي إحداث علاقته بين شيئين، يكون أحدهما تجسيداً وتعريفاً وتمثيلاً للآخر، فتكون (الأقلام) تجسيداً وتمثيلاً للشجر.

وأما كون هذه الصورة (فرضية) فلائها مسبوقة بالأداة (لو).

والمهم أن تداخل أو ازدواج صورتين أضفى جمالية مضاعفة على العنصر الصوري، نظراً لما سبق أن أشرنا إليه من أن الصورة الفرضية هي صورة (واقعية) بالرغم من كونها تقوم على الافتراض للشيء، ونظراً لأنّها عملية تمثيل شيء لشيء آخر، بحيث جاءت العلاقة بين الشجرة والأقلام على نحو العلاقة التشبيهية أو الاستعارية بينهما، كل ما في الأمر، أن التشبيه يرصد علاقة الشبه، والاستعارة ترصد علاقة إعاره صفة لصفة أخرى، والتمثيل يرصد علاقة تجسيد صفة لأخرى.

وإذا تجاوزنا هذا الجانب، نلاحظ أن مفردات الصورة، أي انتخاب الأقلام والشجر والبحر تنطوي على أسرارٍ مدهشة في ميدان التعبير الجمالي. فالعلاقة بين الشجر والأقلام تتضح جمالياتها تماماً، إذا أخذنا بنظر الاعتبار كلاً من المظهرين: خارجياً وداخلياً، أما خارجياً، فإن الشجر والأقلام يتماثلان في المظهر الفيزيقي لهما، ويتماثلان في المادة التي يتألفان منها أيضاً، فالأقلام تتجسد في الشجر، بخاصة أن النص يتحدث عن بيئة تاريخية خبرت هذه التجربة، كما أنها تتماثل مع الشجر في استطالة شكلهما.

بيد أن الأهم من ذلك كله، هو التماثل بين المضمونين أو المظهرين الداخليين لهما، أي الشجر والأقلام، فالشجرة - كما نعرف جميعاً - تستمد حياتها من الماء وهو سائل، والأقلام تستمد كتابتها من السوائل بدورها، وهذا التماثل بين مادتي الشجر والأقلام له إمتاعه وجماله وطرافته الفنية، يضاف إلى ذلك، أن الصورة الثانية المتفرعة من الصورة الأولى، ونعني بها صورة (و البحر يمدّه من بعده سبعة أبحر) تعبر عن الحقيقة المذكورة، وهي التماثل في المواد السائلة. إذن: نتحدث عن هذه الصورة التفرعية.

الصورة تقول (و البحر يمدّه من بعده سبعة أبحر)، لنلاحظ أولاً، أن النص قد انتخب ظاهرة (البحر) ولم ينتخب مجرد الماء. بل يمكن القول: إن النص كان بمقدوره أن يكتفي مثلاً بعبارة (و لو أن ما في الأرض من شجرة أقلام)، حيث إن القارئ بمقدوره أن يربط

بين الشجرة والأقلام، ويستنتج أو يستخلص العلاقة بينهما، بصفة أنَّ الشجرة تعتمد الماء، والأقلام تعتمد البحر، وكلاهما سائل. إلا أنَّ النصَّ قد انتخب ظاهرة البحر لنكتةٍ فنيّةٍ ممتعةٍ وعميقةٍ ومثيرةٍ. بل - كما سبق القول - إنَّ النصَّ لم ينتخب مجرد الماء ليربط بين مادّتي الشجر والأقلام، بل نجده قد انتخب ظاهرة (البحر) المتميزة بغزارة الماء.

والسؤال هو: لماذا تمَّ مثل هذا الانتخاب، سواء كان المقصود من البحر هو البحر في الاستخدام اللغوي المعاصر له، أم كان المقصود منه النهر، ففي الحالين فإنَّ الرمز (البحر والنهر) يتميزان بغزارة مياههما؟

ثمَّ: لماذا لم يكتفِ النصُّ مثلاً بالإشارة إلى البحر دون إردافه بسبعة أبحر، أي لماذا قال أولاً (والبحر) ثمَّ أردف ذلك بقوله: إنَّ هذا البحر محدود بسبعة أبحر؟ إنَّ إثارة مثل هذا السؤال ينطوي على أهميّة فنيّة كبيرة، وخاصّةً إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنَّ الصورة الثالثة، وهي قوله تعالى (ما نفذت كلمات الله) ستظلُّ على صلةٍ وثيقةٍ بإثارة السؤال السابق، وهذا أمرٌ يتطلَّب مّا شيئاً من التفصيل في الحديث عنه.

الصورة التي نحدّثك عنها الآن هي (والبحر يمدّه من بعده سبعة أبحر)، فالصورة العامّة - كما لاحظت - تقرّر بأنّه لو كان جميع الشجر في الأرض أقلاماً، وكانت تستمدُّ مادّتها من بحرٍ ممدود بسبعة مثله، لما نفذت كلمات الله تعالى. إنَّ كون الشجر أقلاماً، قد اتّضح سرّه الفني.

وأما كون البحر يمدّه من بعده سبعة أبحر، وكون البحر مداداً، وتمدّه أبحر سبعة مثله، فيمكن توضيحه على النحو الآتي: أننا لو انسقنا مع التفسير الذهاب إلى أنّه لو كان البحر مداداً وتمدّه أبحر سبعة مثله لكنّا أمام صورة فرضية مستقلة ثانية مقابل الصورة الفرضية الأولى (أي لو كان شجر الأرض أقلاماً)، وحينئذٍ تكون صورتان على هذا النحو: لو كان شجر الأرض أقلاماً، ولو كان البحر مداداً لما نفذت كلمات الله تعالى.

وأما لو انسقنا مع التفسير الذهاب إلى أنَّ تلکم الأقلام لو كانت تأخذ مادّتها من بحر تمدّه أبحر سبعة مثله، لكنّا أمام صورة تفرّيعية، بمعنى أنَّ الصورة البحرية تابعة أو مكملّة لصورة الأقلام.

و في الحاليتين، فإنَّ الدلالة التي ترمز إليها الصورة الكليّة تظلّ متوافقة في أسرارها الفنيّة.

إنّك لتلاحظ أنّ البحر يتميّز بكونه غزير المياه، كما تلاحظ بأنّ الشجر يتميّز بكونه غزير النبات ينتشر في الأرض جميعاً، وحينئذٍ سواء كان المقصود من البحر مداداً أم كان المقصود مادةً للأفلام، فالنتيجة هي أنّ غزارة مائه لا تكفي للتعبير عن كلمات الله تعالى. لكننا، لا نزال نحوم على الدلالة الإجمالية لهذا الرمز (أي البحر) دون أن ندلف إلى تفصيلاته أو إلى تحديد خطوطه الرمزية.

إنّ الانتخاب لظاهرة (البحر) ذاتها، ينطوي على سرٍّ، كما أنّ إرداف هذه الصورة بصورة البحور السبعة ينطوي على سرٍّ آخر.

البحر - كما قلنا - يتميّز بكونه أولاً مادةً سائلةً تتناسب مع عملية الكتابة. ثانياً يتميّز بكونه ذا مادة غزيرة غير قابلة للإحصاء أو الكيل.

يبقى أن نشير إلى ظاهرة العدد و تحديده بسبعة أبحر.

ترى: ما هو سرّ ذلك؟ إننا جميعاً نلاحظ، أنّ العدد سواء كان سبعة أو عشرة أو سبعين أو مائة... إلخ، يظلّ تعبيراً عن كثرة الشيء. وإذا كان النصّ القرآني الكريم ينتخب حيناً ممّا هو السبعين مثلاً كما في قوله تعالى (إنّ تستغفر لهم سبعين... إلخ) و حيناً ينتخب رقماً هو السبعة كما في الصورة التي نتحدّث عنها، فإنّ هذا الاستخدام يخضع لجملية من النكات الفنيّة، منها أنّ يتناسب العدد مع طبيعة ما طرحه النصّ القرآني الكريم، فالاستغفار، و هو ممارسة تعبيرية، يسهل على الشخص أن يتلو الألفاظ الدالّة عليه عشرات المرّات، و لذلك جاء عدد السبعين متناسباً مع التلاوة المذكورة. و أمّا البحر بخاصّة فإنّ استخدامه في دلّالته الواسعة ممّا يتبادر الذهن إليه، فعدده محدود، أي: البحار محدودة عدداً، ولكنّها غزيرة مياهاً، فغزارة البحر تتمثّل في مياهه وليس في عدد الأبحر.

و المهم، أنّ محدودية العدد فرضت - من الزاوية الفنيّة - عدداً محدوداً هو قوله تعالى (يمدّه من بعده سبعة أبحر)، بحيث يتناسب عدد السبعة مع محدودية البحار. بيد أنّ

السبعة ذاتها هنا هي تعبير عن أضخم رقم يستخدم ليرمز إلى كثرة الشيء، حيث إن التشبيه للشيء بماء البحر (و هو واحد عدداً) يرمز إلى ما هو غير متناهٍ في الكثرة، فكيف إذا جاء الاستخدام هنا ليس في نطاق البحر الواحد، بل الأبحر السبعة التي تمده.

إذن : أمكننا أن نتبين السرّ الفنيّ للرقم المذكور. و من ثمّ يمكننا أن نتبين أيضاً سرّ الصور بشرطها، أي الفرضية الذاهبة إلى أنّه لو كان شجر الأرض أقلاماً، و الفرضية الذاهبة إلى أنّه لو كان البحر محدوداً بسبعة أبحر، و كان مادةً للأقلام، أو كان مداداً و تمده الأبحر السبعة، لما نفذت كلمات الله تعالى.

يبقى أن نشير إلى الصورة الاستعارية أو الرمزية الأخيرة، أي : صورة (لما نفذت كلمات الله)، و بما أننا حدّثناك عن هذه الصورة (كلمات الله) عند دراستنا لسورة الكهف، فحينئذٍ لا ضرورة للحديث عنها جديداً بقدر ما ينبغي أن نشير إلى دلالتها الرمزية عابراً، حيث يمكنك أن تستخلص دلالتها بوضوح حينما تربط بين الصورتين السابقتين (الأقلام و البحر)، و بين هذا الرمز (كلمات الله)، مادام قد اتّضح لديك فرضية كون الشجر أقلاماً و البحر مداداً أو مادةً، إنّما هي واردة في سياق المعطيات و القدرات غير المحدودة لله تعالى، بحيث إنّ التعبير عنها بـ (كلمات الله)، و في مقدّماتها التجانس بين الأقلام والمداد، و بين (الكلمات)، فالكلمات تكتب بالأقلام، ممّا يكشف هذا عن أنّ انتخاب صورة (كلمات الله) بدلاً من الرموز الأخرى؛ له دلالة الفنيّة الممتعة و المدهشة.

فضلاً عن أنّ (الكلمات) - في حدّ ذاتها - ترمز إلى مطلق الدلالات، لأنّ الكلمة أو اللفظة هي إشارة للمعاني، فعندما ينتخب النصّ القرآني الكريم صورة (الكلمات) حينئذٍ فإنّ انتخاب هذه الصورة يقتزن أولاً يكون (الكلمة) مطلقاً رمزاً و إشارة للمعاني، و يكونها ثانياً ترمز - من خلال غنى إحياءاتها - إلى ما هو معطى، و ليس مطلق الكلمات التي تجسّد وعاء لمختلف الدلالات.

قال تعالى : ﴿وإذا غشيهم موجٌ كالظلل دعوا الله مخلصين له الدين فلما نجاهم إلى

البرّ فمنهم مقتصد وما يجحد بآياتنا إلا كلّ ختار كفور»^١

نواجه في هذه الآية الكريمة، تشبيهاً هو قوله تعالى (وإذا غشيهم موج كالأظلل). فهذا التشبيه يتناول راكبي السفن حينما تتعرض السفن إلى الخطر بسبب هيجان البحر، حيث يدعون الله مخلصين، وحيث ينقذهم الله تعالى من الخطر. والمهم هو: تشبيه الموج بالأظلل، فالظلة هي ما يستظلّ الإنسان بها، وإذا كان المقصود منها هنا هو الغيوم أو الجبال، حينئذٍ فإنّ ملاحظة العلاقة بين طرفي الصورة أو التشبيه يكشف عن المنحنيات الجمالية لهذه الصورة.

إنّ النصّ - كما هو واضح - يتحدث عن هياج الموج.

ولابدّ أن يكون هيجانه من القوّة بدرجة كبيرة، كيف ذلك؟ التشبيه ذاته يكشف عن ذلك، فارتفاع الموج قد يتناول كثيراً وقد لا يكون كذلك. وفي الحالين، قد يركب بعضه بعضاً، وقد لا يكون كذلك، إلّا أنّ الخطر يكمن في شدّة الاضطراب للأمواج، بحيث يركب بعضها على بعض. والمهمّ بعد ذلك هو ملاحظة هذا التشبيه من حيث علاقته بالأظلل دون غيرها. إنّ الأظلل تجعل الذهن يتداعى إلى ما يستظلّ به، وإلى ما ذكره المفسّرون ما هو سحب أو ما هو جبال. وفي الحالات جميعاً ثمة سمتان، الأولى هي عملية الاستظلال، والأخرى عملية تراكب الموج.

ونحن هنا نودّ أن نشير إلى نكتة فنيّة لهذا التشبيه، سواء كان المقصود منه السحاب أو الجبال، والنكتة هي انتخاب النصّ لعبارة (الأظلل) دون غيرها، فقد كان بالمقدور أن يستخدم النصّ مشبهاً به آخر غير الأظلل، كما لو شُبّه بالسحب أو بالجبال بلفظيهما المذكورين، لكن: لماذا لم يستخدم الألفاظ المذكورة؟ في احتمالنا الفنيّ، بما أنّ النصّ في صدد التعريف بخطورة هياج الموج وارتفاعه، فحينئذٍ فإنّ الموج حينما يستطيل ويرتفع بسبب شدّته، والسفينة حينما تضطرب بسبب ذلك، فإنّ انتخاب عبارة تحمل إيحاءً بدلالة الظلّ - مضافاً إلى دلالتها الأصلية - تكون أكثر تناسباً مع شدّة الموج واعتلائه مثلاً رؤوسهم، مضافاً إلى سماته الأخرى المرتبطة بضخامة الحجم وغيره، بالنحو الذي لحظناه.

سورة الاحزاب

قال تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اذْكُرُوا نِعْمَةَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ جَاءَتْكُمْ جُنُودٌ فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا وَجُنُودًا لَمْ تَرَوْهَا وَكَانَ اللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرًا * إِذْ جَاءَكُمْ مِنْ فَوْقِكُمْ وَمِنْ أَسْفَلَ مِنْكُمْ وَإِذْ زَاغَتِ الْأَبْصَارُ وَبَلَغَتِ الْقُلُوبُ الْحَنَاجِرَ وَتَظُنُّونَ بِاللَّهِ الظَّنُونَ * هُنَالِكَ ابْتُلِيَ الْمُؤْمِنُونَ وَزُلْزِلُوا زَلْزَالًا شَدِيدًا﴾^١.

نلاحظ في هذا النص ثلاث صور فنيّة هي (وإذ زَاغَتِ الْأَبْصَارُ) و (بَلَغَتِ الْقُلُوبُ الْحَنَاجِرَ) و (زُلْزِلُوا زَلْزَالًا شَدِيدًا). ومن الواضح، أنّ هذه الصور وردت في سياق الحديث عن معركة الأحزاب وما واكبتها من الأحداث والمواقف، ومنها: ما صدر عن المسلمين من ردود الفعل حيال الحشد العسكريّ للمشرّكين واليهود، حيث استتبع مخاوف شديدة إلى درجة أنّهم ظنّوا باللّه الظنون المختلفة، وهو ما عبّرت عنه الصور الفنيّة الثلاث المشار إليها.

والمهمّ، أنّ تحدّثك عن السمات الفنيّة لهذه الصورة، ونبدأ أولاً بالحديث عن الصورة (وإذ زَاغَتِ الْأَبْصَارُ).

إنّ هذه الصورة تنتسب إلى (الرمز)، حيث أنّ زوغان البصر يعني عدوله عن الحركة الطبيعيّة له، وهذا يعني أنّ الحركة (زوغان البصر) هي (رمز) فنّيّ لحركة داخلية هي القلق والخوف والحيرة التي انتابت المسلمين عبر مشاهدتهم مرأى الجيوش المحتشدة. و

أهمية مثل هذا الرمز تتمثل في جملة من الظواهر، منها ألفة هذا الرمز، أي: خضوعه لخبرتنا وتجاربنا اليومية التي نألفها بوضوح عند مواجهتنا لأية شدة من شدائد الحياة. ومنها، أنه - أي الرمز - ذو طابع حسي أو حركي، وليس رمزاً ذهنياً يصعب تمثيل دلالاته. ومنها: أنها تعبير - كما قلنا - عن حركة داخلية، بمعنى أن القلق أو الخوف - وهما طابع نفسي صرف - قد انعكس في مظهر جسمي، هو ميل البصر عن حركته الطبيعية، وهذه الحقيقة ذات أهمية كبيرة في ميدان الانفعالات وانعكاساتها على السلوك، كما أنها ذات أهمية كبيرة من حيث الرسم الفني للصورة مادامنا نعرف بوضوح أن الحركة الخارجية عندما تتجانس مع الحركة الداخلية، حينئذٍ تكتسب دلالة جمالية ذات خطورة دون أدنى شك.

والمهم أن هذا الرمز يترك أثره الفني في الاستجابة التي تصدر عن المتلقي بوضوح. ولا أدل على ذلك من أننا سوف ندرك تماماً كيف أن الشدائد والمفاجآت وأهوال المصائر تدع الشخص مذهولاً مشدوهاً يفقد السيطرة على توازنه بما يواكب ذلك من يأس وانطفاء لأمل الحياة. وعندها، فإن كلاً من هول المصير وما يصاحبه من اليأس، لا يترجم إلا في سلوك فيزيقي خاص هو (زوغان البصر) عن حركته الطبيعية، حيث يفصح هذا الزيف عن أدق حالات الخوف واليأس لدى الشخصية.

الصورة الثانية التي نواجهها هي قوله تعالى ﴿و بلغت القلوب الحناجر﴾^١، إن هذه الصورة امتداد لسابقتها، وتعني أن القلوب قد انخلعت من الخوف واليأس من مكانها، وصعدت إلى الحناجر حتى لتكاد تخرج. ولا نحسب أن هناك مظهراً تعبيرياً أشد كثافة وجمالية وصدقاً من هذه الصورة الرمزية التي ترسم انخلاع الأفئدة وصعودها إلى الحناجر، فهي - فضلاً مما تنطوي عليه من دقة الرسم لعمليات الانفعال الصادرة عن الخائف واليأس - تنطوي على نمط خاص من التركيب الفني.

وإذا كانت صورة (زاغت الأبصار) تعبّر عن التجانس بين الحركة الخارجية والداخلية، فإن صورة (بلغت القلوب الحناجر) تعبّر عن التجانس بين ما هو خارجي

وداخلها أيضاً.

لكن ليس من خلال المظهر الجسمي الذي ينعكس بنحو مرئي من قبل الآخرين، بل خلال ما يشاهده صاحب التجربة وحده - أي الخائف و القلق - أي، أنه يتحسس بانخلاع فؤاده و صعوده إلى الحجرة. و أهمية هذه الصورة تتمثل في أن التحسس بالتغيرات التي تحدث داخل الجسم لم تقف عند مجرد التغيرات العضوية التي تصاحب الانفعالات عادة، كارتفاع ضغط الدم مثلاً، بل تتجاوز ذلك إلى الإحساس بالتغيرات المصيرية لحياة الإنسان، ألا وهي عملية خروج الروح.

إذن: كم تكون هذه الصورة الرمزية - ذات كثافة تعبيرية فائقة من حيث كونها تركيباً فنياً - يجانس بين الانفعالات و بين إفرازاتها العضوية الداخلية مقابل الصورة السابقة (فراغت الأبصار) فيما جانست بين الانفعالات و افرازاتها العضوية الخارجية، فضلاً عن أن هذا التنوع في تركيب الرمز و خضوعه لوحدة انفعالية، يفصح عن جمالية أخرى، هي جمالية المبنى الهندسي للصور، من حيث خضوعها لما يُطلق عليه مصطلح (التنوع من خلال الوحدة)، أو الوحدة من خلال التنوع بالنحو الذي لحظناه.

الصورة الثالثة من النصّ المتقدّم هي قوله تعالى ﴿هنا لك ابتلي المؤمنين و زلزلوا زلزالاً شديداً﴾^١، إنَّ هذه الصورة هي امتداد للصورتين السابقتين (و إذ زاغت الأبصار) و (بلغت القلوب الحناجر). فالبصر عندما يزيغ و القلوب عندما تصعد إلى الحناجر، إنّما يشير إلى وجود شدة بالغة المدى، و لا تخيل وجود صورة فنية تعبّر عن درجة الشدة المذكورة أكثر دقّة من عملية (الزلزلة)، إنّ التوازن النفسي هو الحالة الطبيعية للإنسان، و يقف قبالة الاضطراب النفسي (أي عدم التوازن).

إلا أن عدم التوازن ليس على درجة واحدة، بل يتفاوت في درجاته، و حينئذٍ فلا عملية أكثر من الزلزلة يمكن تصوّرها للتعبير عن أشدّ حالات عدم التوازن.

فالزلزلة كما نعرف جميعاً هي حركة انقلابية للشيء و ليست مجرد حدوث اضطراب أو اهتزاز، بل هي اهتزاز يجعل عالي الشيء سافله. و هذا كلّ إذا تخيلنا الزلزلة بنحوها

المتعارف. إلا أنَّ النصّ - كما نلاحظ - لم يكتف بالقول (و زلزلوا) فحسب، بل استخدم المفعول المطلق و زلزلوا زلزلاً حيث أنَّ تكرار الزلزال من خلال مصدر الفعل، يفصح عن أشدّ درجات الزلزال.

و مع هذا، لم يكتف النصّ بالتركيب الصوري المشار إليه، بل أضاف إليه عبارة (و زلزلوا زلزلاً شديداً)، فإذا افترضنا أنَّ البعض يتوهم بأنَّ الزلزال كان في درجة عالية من الشدّة، فإنَّ النصّ عندما يستخدم عبارة مباشرة توضّح بجلاء بأنَّ الزلزلة (شديدة)، حينئذٍ تكون أمام صورة مذهلة تجمع بين التعبير المقصور و التعبير المباشر ليكسّل أحدهما الآخر، و ليضع - في نهاية المطاف - أمام المتلقّي صورة فنيّة تدعه منهراً كلّ الانبهار حيال ما يلاحظه من الدلالات المكثّفة التي ترشّح بها الصورة المشار إليها.

إذن: أمكننا أن نلاحظ هذه الصور من جانب، و صلتها بالصورتين السابقتين من جانب آخر، بما يواكب ذلك من الإمتاع الفنيّ، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿أَشْحَةً عَلَيْكُمْ إِذَا جَاءَ الْخَوْفُ رَأَيْتَهُمْ ينظرون إليك تدور أعينهم كالذي يغشى عليه من الموت فإذا ذهب الْخَوْفُ سلقوكم بألسنة حداد أشْحَةً عَلَى الْخَيْرِ أُولَئِكَ لَمْ يُؤْمِنُوا فَأَحْبَطَ اللَّهُ أَعْمَالَهُمْ وَكَانَ ذَلِكَ عَلَى اللَّهِ يَسِيرًا^١.

الآية الكريمة تتحدّث عن المنافقين، كما هو واضح، إنها تتحدّث عن موقف هؤلاء من معركة الخندق حيث فضحتهم الآية و أبرزت سمتي (الخوف) و (البخل) اللذين يطبعان سلوكهم، و المهمّ هو أنّها قد اعتمدت العنصر (الصوري) في رسم الشخوص المناققة و مواقفها، متمثلاً في الصورة التشبيهية الآتية (تدور أعينهم، كالذي يغشى عليه من الموت).

إنَّ هذه الصورة تتحدّث عن الخوف و انعكاساته على شخوص المنافقين، إنّها صورة تحفل بسماتٍ متنوعة من الفنّ، فهي أولاً تعتمد العنصر (النفسي) في تركيبها، أي

أنّها من النمط الذي يعكس الظواهر الداخلية إلى مظهرها الخارجي المتمثّل في الحركة الجسميّة، فأنت تلاحظ أنّ الصورة تتحدّث عن (الخوف) لدى المنافقين في مواجهتهم لساحة القتال، و الخوف هو سلوك داخلي، ولكنّ النصّ رسم انعكاسه على الملامح الجسميّة، وهو سلوك خارجي كما هو واضح، متمثلاً في دوران العين.

(ولو قدّر لك أنّ تستحضر في خيالك صورة سابقة حدّثاك عنها وهي صورة (زاغت الأبصار)، لأمكنك أنّ تلاحظ بأنّ الصورة السابقة تحدّثت عن الخوف أيضاً، إلّا أنّ كلّاً من الصورتين تتميّز بتركيبة خاصّة وبدلالة خاصّة، فالصورة هناك تعبّر عن الخوف بزوغان البصر، أي عدوله أو ميله من المكان الطبيعي، وهنا تعبّر الصورة عن الخوف بدوران البصر، و ميل البصر غير دورانه بطبيعة الحال، ممّا يعني أنّ سرّاً فنياً خاصّاً وراء هذا الفارق بين الصورتين، لكن قبل أن نحدّثك عن هذا الفارق، ينبغي أن نلفت نظرك أولاً إلى تركيبة هذه الصورة بما تحفل به من خصائص فنيّة ملحوظة.

إنّ هذه الصورة تنتسب إلى ما نطلق عليه مصطلح (الصورة المزدوجة)، أي الصورة التي تنشطر إلى صورتين مركّبتين مع بعضها، بحيث تكون إحداها موضحة أو تكملة للأخرى، كيف ذلك؟ لننأمل الصورة من جديد (فإذا جاء الخوف، رأيتهم ينظرون اليك تدور أعينهم، كالذي يغشى عليه من الموت)، أننا نلاحظ هنا صورتين، الأولى دوران الأعين، والثانية تشبيه الدوران بالذي يغشى عليه من الموت.

فدوران العين هو صورة (رمزية)، و (الغشية) صورة (تشبيهية)، وإحداها غير الأخرى، إلّا أنّ الثانية موضحة للأولى، كيف ذلك؟

إنّك لتلاحظ بأنّ النصّ يقول: هؤلاء المنافقون تدور أعينهم من الخوف، وهذه صورة رمزية، أي دوران العين. ثمّ شبّه النصّ هذه الحالة بحالة من يغشى عليه من الموت، أي شبّه حالة الخوف بالموت، بمعنى أنّه شبّه صورة بصورة أخرى. وأمثلة هذا التركيب الازدواجي للصورة له إمتاعه الفنيّ الكبير دون أدنى شكّ.

لقد كان ممكناً أنّ يكتفي النصّ بتشبيه الخائف من المعركة بالخائف من الموت، أو يكتفي بالرمز الذي يشير بدوران العين إلى ظاهرة الخوف، إلّا أنّ النصّ دمج هاتين

الصورتين بنحوٍ يمكننا أن نستخلص الأسرار الفنيّة لهذا الدمج، فنقول: إنّ الخوف الذي يطبع المنافقين ليس خوفاً عادياً، بل هو خوف (مركب)، حيث إنّ أحدهما هو الخوف العام الذي يطبع سائر المضطربين نفسياً، والآخر هو الخوف الخاص الذي يطبع (النفعيين) الذين يقوم سلوكهم أساساً على جلب المنفعة لذواتهم، فهم من أجل (النفعية) يختارون سلوك النفاق، حيث يبتغون الكفر و يظهرون الإيمان، حفاظاً على النفعية المشار إليها.

هذا من حيث العلاقة - كما نحتمل - بين ازدواجية الصورة التي لحظناها، وبين ازدواجية الخوف لدى المنافقين، يضاف إلى ذلك، أنّ طبيعة الموقف يستدعي مثل هذه الصورة المزدوجة بالنسبة إلى من ينافق من أجل حياته.

فالخوف هنا ليس خوفاً من موت مؤكد، بل من موت خاضع للاحتمال، حيث إنّ نشوب المعركة لا يعني استتباعه للموت بقدر ما يتأرجح بين الموت والحياة. لكن بما أنّ المنافقين حريصون كلّ الحرص على الحياة التي نافقوا من أجلها، حينئذٍ فإنّ شبح الموت يلاحقهم دون أدنى شك. ولذلك ما أن يسمعوا بالمعركة أو يشاهدوا المعركة حتّى يغشاهم الخوف فينعكس ذلك على أعينهم، فإذا بها تدور، كما وصفها النصّ.

لكن ثمة سؤال: لماذا نجد أنّ النصّ عندما رسم صورة دوران أعينهم، أتبعها بصورة تشبيهية دون غيرها من أنماط الصور؟ وبكلمة جديدة: لقد كانت الصورة الأولى (رمزية)، فلماذا لم تتبع هذه الصورة بصورة مثلها تتكىء على الرمز؟ هنا تكمن - في تصوّرنا - أهميّة السرّ الفنيّ لهذا الانتخاب، أي اتباع الصورة الرمزية المذكورة بصورة تشبيهية هي (كالذي يُغشى عليه من الموت).

لقد قلنا: إنّ الحرب لا تستتبع يقيناً بالموت بقدر ما تتأرجح بينه وبين النجاة، وهذا على العكس من يقينية الموت بالنسبة لمن جاء أجله فاحتضر و شخص بصره عندما يغشاه الموت.

من هنا نجد، أنّ النصّ قد اعتمد (التشبيه) دون غيره في رسمه لسلوك المنافقين الذين يحتملون مصير الموت عند سماعهم أو مشاهدتهم المعركة، فجاء تشبيه موقفهم من

المعركة بموقف من يغشاه الموت، متناسباً مع طبيعة الخوف المرضي الذي يغلف سلوكهم، ومن ثمّ جاءت الصورة (مزدوجة) أو (مركبة) من صورة يرد فيها الموت على نحو الاحتمال، و صورة تشبه هذا الموقف المحتمل للموت، تشبهه بالموقف اليقيني للموت وهو دوران العين.

إذن : أمكننا أن نتبين جانباً من الأسرار الفنيّة لهذه الصورة المزدوجة صورة (تدور أعينهم) كالذي يغشى عليه من الموت.

بقي أن نشير إلى أنّ هذه الصورة المزدوجة، قد سبقتها ولحققتها صور مباشرة ومجازية ترتبط عضوياً بحيث تلقي ضوءاً جديداً على ما استخلصنا من السرّ الفنيّ لهذا الازدواج في الصورة، وعلاقة ذلك بازدواجية وتركيب الخوف لدى المنافقين.

أمّا ما تقدّمتهما من الصور، فتشير بدورها إلى عقدة الخوف لدى هؤلاء المنافقين، وفي مقدّمتهما الصورة المضادة التي قدّمها النصّ بالنسبة إلى مواقفهم في حالة يقينهم بعدم الموت، وهذا ما عبّرت الصورة الآتية عنه (فإذا ذهب الخوف سلقوكم بألسنة حداد)، إنّنا نعرف جميعاً بأنّ الذي يعاني من عقدة الخوف ينهار سريعاً عندما يواجه خطراً، وبالعكس، نجده وقحاً عندما يرتفع الخطر المذكور، ولا أدلّ على ذلك من ملاحظتنا لحدة ألسنتهم التي ذكرها النصّ.

من هنا نجد أنّ النصّ قد اتبع هذه الصورة التي تتحدّث عن حدة ألسنة المنافقين، قد اتّبعها بصورة تشبيهية جديدة تعكس مواقفهم الخائفة بنحوٍ ملفت للنظر، وهي صورة ﴿يحسبون الأحزاب لم يذهبوا وإن يأت الأحزاب يودّوا لو أنّهم بادون... إلخ﴾^١ حيث أنّ هذا الموقف اللاشعوري لدى المنافقين، أي : حسبانهم عدم انهزام الكفّار في المعركة، يكشف عن مدى تغلغل عقدة الخوف لديهم، ومن ثمّ جاءت هذه الصورة رداً غير مباشر أو تدليلاً غير مباشر، على أنّ وقاحة ألسنتهم هي مظهر آخر من الخوف. والمهم، أنّ هاتين الصورتين تحفلان بأسرار فنيّة متنوعة بالنحو الذي أوضحناه.

سورة فاطر

قال تعالى: ﴿وَمَا يَسْتَوِي الْأَعْمَىٰ وَالْبَصِيرُ * وَلَا الظُّلُمَاتُ وَلَا النُّورُ * وَلَا الظِّلُّ وَلَا الْحَرُورُ * وَمَا يَسْتَوِي الْأَحْيَاءُ وَلَا الْأَمْوَاتُ إِنَّ اللَّهَ يُسْمِعُ مَا أَنْتَ بِمُسْمِعٍ مِّنَ الْقُبُورِ﴾^١

في هذا النص مجموعة من الصور الفنيّة الممتعة. ولو دققّ النظر فيها لوجدتها تحفل بخصائص متنوعة، كما أنّها ذات صور متعددةٍ تنتسب إلى التشبيه وإلى الرمز وإلى الاستدلال، فضلاً عن أنّ الصورة الواحدة تزوج فيها صورتان بحيث يمكنك أن تنسبها مرّة إلى الصورة الرمزية وأخرى إلى الصورة التشبيهية، فضلاً عن أنّ الصور بمجموعها تشكّل صورةً موحدة ذات طابع استمراري، بمعنى أنّك تعدّها صورة واحدةً تتضمّن إيراد حقيقة من الحقائق العبادية.

إنّ الحقيقة التي يستهدف النصّ المتقدّم إيرادها هي المقارنة بين المؤمن والكافر أو الفاسق، حيث تتجسّد في ذهاب النصّ إلى أنّهما - أي المؤمن والكافر أو الفاسق - لا يستويان.

إنّ النصّ لا يحدّد لنا كيف أنّهما لا يستويان، بل يكفي بإطلاق هذه الصفة أو الفارقة بينهما تاركاً القارئ بأن يستنتج بنفسه تفصيلات عدم الاستواء، حيث نعرف جميعاً - وهنا ما كرّره سابقاً - أنّ أهميّة النصّ الفنيّ تتمثّل في كونه ذا سمة إيحائية

مرشحة بأكثر من معنى حسب ما يملكه المتلقّي من الخبرات الذهنية.

فأنت حينما تقول لك أحدهم بأنه لا يتساوى العلماء والجهلاء، حينئذٍ سوف يقفز إلى ذهنك أكثر من معنى، مثل عدم تساويهما في تقدير الناس، عدم تساويهما في الاستفادة من العطاء العلمي، عدم تساويهما في التعامل مع الظواهر المعنوية والمادية... إلخ. وهكذا سمح النصّ لكلّ متلقٍّ بأنّ يستخلص ما يشاء من الدلالات عبر ذهابه إلى أنّه ما يستوي الأعمى والبصير، ولا الظلمات ولا النور، ولا الظلّ ولا الحرور، وما يستوي الأحياء ولا الأموات... إلخ.

بيد أنّ ما يلفت النظر هنا هو أنّ النصّ لم يقدّم لنا مقارنةً بين رمزين فحسب، بل بين جملة رموز، كلّ واحد منها يحمل دلالاتٍ متنوعة، ممّا يكسب العنصر الصوري أهمية كبيرة، على نحو نبدأ بتوضيحه الآن.

إنّ الصورة الأولى التي تواجهنا في النصّ المتقدّم هي صورة (و ما يستوي الأعمى والبصير).

و من الواضح أنّ البصير والأعمى يطلّان من الرموز التي يكثر استخدامها في النصوص القرآنية الكريمة، حيث يرمز بها عادةً إلى المؤمن والكافر، بصفة أنّ الأوّل أعمى لا يبصر الحقائق، والآخر بصير يشاهد حقائق الحياة يؤمن بالله وبالإسلام وباليوم الآخر... إلخ.

و لكنك تلاحظ هنا أنّ النصّ قد رمز لهذه الحقيقة من خلال صورة أخرى هي التشبيه، بحيث ازدوج مع الصورة الرمزية، فالصورة الرمزية هي البصير والأعمى.

وأما الصورة التشبيهية فهي ما يُطلق عليه مصطلح (التشبيه المضاد)، فالتشبيه - كما نعرف بوضوح - هو رصد علاقة بين شيئين تتوفّر فيهما صفة مشتركة، مثل تشبيه الكفّار بالأنعام، حيث تجمعهما صفة مشتركة هي انعدام الوعي، أمّا حينما يقارن بين الأعمى والبصير حينئذٍ فإنّ المقارنة لا تتناول صفة مشتركة بين الشيئين، بل صفة مضادة حيث إنّ البصير مضادّ للأعمى، كما هو واضح.

و الأهمية الفنية لمثل هذا التشبيه هي أنّ الأشياء - في حالاتٍ خاصّة - تُعرف

بأضدادها، فيكون التشبيه من خلال الضدّ واحداً من التشبيهات المتميّزة بجمالٍ فائق، كما هو واضح. والمهم بعد ذلك أن هذا التشبيه الذي تميّز بصفة التضادّ قد اقترن بتميّز آخر هو ازدواجه مع الصورة الرمزية، بمعنى أن الصورة الرمزية (الأعمى والبصير) قد اقترنت بصورة تشبيهية مضادة، فتكون الصورة (رمزية - تشبيهية) في آن واحد. وهذه السمات سنجدّها منعكسةً على الصور الأخرى التي تتبعها بالنحو الذي سنحدّثك عنها.

كانت الصورة الأولى «و ما يستوي الأعمى والبصير» صورةً عامةً شاملة لكلّ ما تصحّ مقارنته بين المؤمن والكافر، كما أنّها تتجانس مع الدلالة البشرية لها، أي: أنّ الأعمى والبصير رمزان لنموذج الإنسان. لكن، إذا دققت النظر في الصورتين اللتين تتبعتا الصورة الأولى، وهما «ولا الظلمات ولا النور ولا الظلّ ولا الحرور» لوجدتهما رمزين لنماذج الطبيعة، ثمّ إذا نظرت إلى ما بعدهما من الصور، لوجدتها تصبّ في الدلالة البشرية من جديد، ألا وهي صورة (و ما يستوي الأحياء ولا الأموات)، ولوجدت أيضاً أنّ الصياغة اللفظية لهذين النمطين من الصور تختلف إحداهما عن الأخرى، حيث نصّ القرآن الكريم على ما هو بشري بعبارة (و ما يستوي)، في حين عطف ما هو غير بشري على ما هو بشري، وحذف اللفظة المذكورة.

ترى: ما هي الأسرار الفنيّة لهذه الأنماط من التفاوت بين تركيبة الصور المشار إليها؟

بالنسبة إلى الملاحظة الأولى، وهي مشاهدتك لصورتَي «و لا الظلمات و لا النور و لا الظلّ و لا الحرور» يمكننا أن نستخلص منهما جملة من السمات الفنيّة، منها عملية الانتخاب لرموز (الظلمات) و (النور) من جانب، ورموز و الظلّ و الحرور من جانب آخر، فقد سبق أن لاحظت أنّ رمزي الأعمى والبصير يتضمّنان أولاً دلالة بشرية، و ثانياً دلالة مضادة، و ثالثاً دلالة إيجابية و سلبية.

و هنا تلحظ بأنّ رمزي الظلمات و النور يتضمّنان الدلالة المضادة و الدلالة الإيجابية و السلبية، وأنّ الفارق هو كون الظلمات و النور، وكذلك الظلّ و الحرور تنتسب

إلى الظواهر الطبيعية.

و في تصوّرنا، أنَّ النصّ عندما انتخب رمز الظلمات و النور إنّما استخدمه لزيادة التوضيح أولاً، و لخصوصيّة في هذين الرمزين ثانياً.

و قد تتساءل عن هذه الخصوصية، فنجيبك: أنَّ الظلمات و النور تجربة يومية يحياها البشر، و يشاهد مدى معطيات النور بالقياس إلى الظلمات من حيث صلتها بعمل الإنسان و تحرّكه و ما يفيد به عامّة من هاتين الظاهرتين. فالظلام - من الزاوية المادية - لا يسمح للإنسان بأن يعمل و يتحرّك، كما أنّه - من الزاوية النفسية - لا يبتعث إثارة جمالية لدى الإنسان، بل العكس يقتزن بإثارة الخوف أو الدهشة و نحوهما. و هذا على الضدّ من النور حيث يحقّق الإفادة الماديّة و النفسية للإنسان كما هو واضح.

و الأمر كذلك، بالنسبة إلى رمزي (الظلّ) و (الحرور)، لكن مع وجود الفارق بطبيعة الحال، و إلّا لو كان الرمزان (الظلمات و النور) مساويين لرمزي (الظلّ و الحرور) لما كان للتكرار من مسوّغ فنيّ. إنّ الظلّ و الحرور يقتزمان بتجارب البشر اليومية أيضاً، إلّا أنّهما يرتبطان بالحاجات الجسميّة بينا يرتبط رمزا الظلمات و النور بحاجات أخرى كما لحظت.

و هذا الفارق يسوّغ فنياً عملية التكرار لصياغة الصور، بخاصّة إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنَّ النصّ يضع البيئة الجغرافية التي يحياها العرب آنذاك في الحسبان، بحيث يتحسّس المتلقّي أهميّة الفارق بين الظلّ و الحرور. إلّا أنَّ الأهمّ من ذلك أنَّ النصّ - و هذا ما نكرره دوماً - يجمع بين العامّ و الخاصّ، فإذا أخذنا البيئة الخاصّة بنظر الاعتبار، حينئذٍ نجده قد نقل المتلقّي إلى ما هو عامّ أيضاً، و ذلك من خلال التداعي الذهني للبيئة الأخرى التي تتضمّن بيئتي الجنّة و النار.

و بهذا يكون النصّ قد توكّأ على أكثر من عنصر فنيّ في صياغته لهذه الصورة، حيث يذكره بنحو غير مباشر بالبيئة الأخرى، و حيث ينقله بنحو عامّ إلى ما هو تجربة حسّية من جانب ثالث، و بذلك يكون النصّ قد أضفى مزيداً من الإمتاع و الجمالية على صياغته للعنصر الصوري، بالنحو الذي أوضحناه.

و نحدّثك الآن عن الصورتين الأخيرتين الخاصّتين بالعنصر البشري، وهما قوله تعالى (و ما يستوي الأحياء ولا الأموات) وقوله تعالى (و ما أنت بمسمع من في القبور). إنّ ما ينبغي ملاحظته هنا، هو أنّ النصّ قد ختم هذه الصور التي تقارن بين المؤمن والكافر، ختمها بصورة تحدّث أو تقارن بين الأموات والأحياء، وتركّز على ظاهرة (السمع) مقابل ما سبق أنّ لاحظناه من ظاهرة (البصر)، أي أنّ النصّ حدّثنا عن الأعمى والبصير في الصورة الأولى، ويحدّثنا الآن عن الأصم والسميع في الصورة الأخيرة، إلّا أنّ هذه الصورة الأخيرة جاءت في سياق صورة أكبر منها، هي ظاهرة (الأموات والأحياء)، وليس من خلال ظاهرة الصمم والسمع، ممّا يعني أنّ هناك سرّاً فنياً وراء هذا الانتخاب للصورة الفنيّة ومفرداتها التي تتكون منها.

إذن لنحدّث عن هاتين الصورتين مفصلاً، ونعني بهما صورة (و ما يستوي الأحياء ولا الأموات) وصورة (و ما أنت بمسمع من في القبور).

لقد رسم النصّ أولاً صورة الأعمى والبصير، ورسم أخيراً صورة الأموات والأحياء، وممّا لا شكّ فيه، أنّ الأعمى والبصير لا يتحقّق وجودهما إلّا بعد أن يكونا موجودين، وهذا يعني أنّ النصّ قدّم لنا أولاً موجودات حيّة، وأوضح بأنّها عمياء (في حالة الكفر) وبأنّها بصيرة (في حالة الإيمان).

بعد ذلك تجيء مرحلة الموت.

و الميّت إمّا أن يكون ميّتاً في حالة كونه لم يفقه دوره في الحياة، وإمّا أن يكون حيّاً في حالة تفقّفه ذلك.

هذا من جانب، ومن جانب آخر، إنّ الحيّ نفسه، إمّا أن يكون ميّتاً في حالة كونه لم يعِ مهمته العبادية أو دوره في الحياة، وإمّا أن يكون حيّاً في حالة وعيه بمهمّته المذكورة. وفي الحالتين، يمكنك أن تدرك أهميّة الصورة الفنيّة التي تقارن بين الكفّار والمؤمنين من خلال المقارنة بين الأموات والأحياء، سواء كان ذلك من خلال ملاحظتك للعمارة الفنيّة التي انتظمت فيها هذه الصور البادئة بصورة الأعمى والبصير، والمستنتية بصورة الأموات والأحياء، أو كان ذلك من خلال ملاحظتك لعناصر الصورة.

فإذا أخذت بنظر الاعتبار قضية البناء الفني للصور، أمكنك أن تلاحظ كيف أن النصّ قد تدرّج من الجزئي (الأعمى والبصير) إلى الكلّي (الميت والحي).

وإذا أخذت بنظر الاعتبار قضية العناصر المتكونة منها، أمكنك أن تلاحظ كيف أن صورتَي (الأحياء والأموات) تظلّ من الصور العميقة كلّ العمق من حيث كونها رمزاً للمؤمنين والكفار. فالميتّ رمز لا نحتاج إلى أن نعقب على دلالاته الواضحة، وكذلك الحيّ، حيث ينعدم الوعي نهائياً لدى الميتّ، ومن ثمّ يظلّ كونه رمزاً للكافر، معبراً عن دلالة واضحة بالنسبة إلى انعدام الوعي لديه. والعكس هو الصحيح.

بيد أن ما ينبغي لفت النظر إليه هو أن النصّ لم يكتف بتقديم هذا الرمز (و ما يستوي الأحياء والأموات) بل أردفه بتعقيب هو (إنّ الله يسمع من يشاء و ما أنت بمسمع من في القبور). إنّ هذا التعقيب الذي يتضمّن صورة مباشرة هي (إنّ الله يسمع من يشاء) وصورة غير مباشرة، أي رمزية (و ما أنت بمسمع من في القبور)، ينطوي على أهميّة فنيّة كبيرة، يحسن بنا أن نعرض لها بشيء من التفصيل.

من الحقائق الواضحة، أن الميتّ لا يعي شيئاً، إلّا أن عدم وعيه لا يتجسّد عملياً إلّا من خلال تجربة استدلالية هي مخاطبته بالكلام، فإذا خُوطب بكلام، حينئذٍ لا إمكانية لأن يجيب الميتّ، أي: أنّه لا يسمع شيئاً من الكلام. وهذه الحقيقة تكشف لنا المسوّغ الفني لأن يرسم النصّ صورة الأموات وهم لا يسمعون، دون أن يتعرّض لسائر الأوصاف التي تطبع سلوك الأموات.

ليس هذا فحسب، إنّك تلاحظ بأنّ النصّ رسم عنصراً لصورة الميتّ هو كونه في القبر (و ما أنت بمسمع من في القبور) ولعلّك تسأل عن السرّ الفني لهذا العنصر (الميتّ في القبر)، مع أنّ الميتّ مكانه في القبر ضرورة، فلماذا رسم هذا القيد، مع أنّ النصّ القرآني الكريم لا يذكر من العبارات إلّا ما يتّسم بالضرورة الفنيّة؟

في تقديرنا، بما أنّ النصّ هو في صدد التوكيد على عملية (الإسماع) للكافر، وكونه لا يسمع كلام الله تعالى، حيث إنّ النصّ ذكر أولاً قوله تعالى (إنّ الله يسمع من يشاء) ثمّ ذكر (و ما أنت بمسمع من في القبور). حينئذٍ، بأنّ عملية الإسماع و عدم تحققها بالنسبة

إلى الميت، إنّما تتأكد بوضوح عندما يحدّد الموقع الطبيعي للميت ألا وهو القبر، يضاف إلى ذلك، أنّ القبر نفسه يظلّ رمزاً لعملية الاختفاء من الحياة، أي أنّ القبر يجسّد مكاناً لا يبرز أمام العين، بل لا وجود له على سطح الأرض بل باطنها، ممّا يعني اختفاء نهائياً عن كلّ مظاهر الحياة، وهذا ما يتجانس تماماً مع عملية عدم سماع الكافر لكلام الله تعالى. إذن: جاءت هذه العناصر المكوّنة لصورة (و ما أنت بمسمعٍ من في القبور) تفرض ضرورتها الفنيّة المدهشة، كما لاحظنا.

يبقى أن نشير إلى أنّ هذه الصورة و ما سبقتها من الصور قد صيغت - كما لاحظت - من خلال العنصر الاستدلالي، أو من خلال ما أسميناه بـ (الصورة الاستدلالية)، فصور الأعمى والبصير، والظلمات والنور، والظلّ والحرور، والأموات والأحياء، جاءت أولاً صوراً تشبيهية، أي التشبيه الذي يعتمد عنصر (التضاد) بين الشئيين، وليس التشبيه المعتمد عنصر (التماثل) بينهما، وجاءت ثانياً صوراً تعتمد (الرمز) كما هو واضح، فضلاً عن أنّها اعتمدت العنصر الاستدلالي ثالثاً، وهذا ما يهبها قيمة لا حدود لتصوراتها.

أمّا الصورة الأخيرة التي نحن في صدد الحديث عنها «و ما أنت بمسمعٍ من في القبور» فقد جاءت صورة (رمزية) واستدلالية، ولم تعتمد عنصر (التشبيه) كالصور السابقة.

والسرّ الفنّي في ذلك، أنّها جاءت تنويعاً للصور السابقة، بمعنى أنّ الصور السابقة قد اعتمدت التشبيه بين الكفّار والمؤمنين، بمعنى أنّ الصور السابقة قد اعتمدت التشبيه بين الكفّار والمؤمنين، أمّا الصورة الأخيرة فقد قدّمت خلاصَةً عن التشبيه المذكور، أو نتيجة للتشبيه المذكور.

والنتيجة - كما هو واضح - تختلف عن مقدّماتها، أي لا بدّ أن تعتمد نتائج التشبيه وليس التشبيه نفسه.

من هنا نجد أنّ هذه الصورة قد احتفظت بعنصري الرمز، فالاستدلال دون التشبيه. أمّا الرمز فلا أنّها امتداد لسابقتها من الصور التي ترمز إلى الشئ، إلى الفارق بين الكفّار والمؤمنين، كذلك الأمر بالنسبة إلى الاستدلال.

طبيعياً، يقصد بالاستدلال هنا (في مجال الصياغة لعنصر الصورة) ما يتضمّن (تساوياً) أو تقريراً لحقيقة مبتنية على الاستدلال، فعندما يقول النصّ (وما أنتَ بمسمع من في القبور) إنّما يتضمّن تقريراً لحقيقة يستدلّ من خلالها بأنّ الميّت في القبر لا يسمع، بمعنى أنّ النصّ يحذف عناصر الاستدلال (أو ما يُطلق عليه بالمقدّمات) و يكتفي بأحد عناصره، وهو القاعدة الكبرى التي يعتمد عليها الاستدلال أو النتيجة التي ينتهي إليها.

و المهم - بعد ذلك - أنّ الصورة عندما تتداخل فيها عناصر الاستدلال و التشبيه والرمز ونحو ذلك، إنّما يهبها مزيداً من الجمالية، بالنحو الذي أوضحناه.

سورة الصافات

قال تعالى: ﴿إِنهَا شَجَرَةٌ تَخْرُجُ فِي أَصْلِ الْجَحِيمِ * طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رِئُوسُ الشَّيَاطِينِ﴾^١.

في هذا النصّ نواجه صورة تشبيهية هي قوله تعالى عن شجرة الزقوم بأنّ (طلعها، كأنّه رؤوس الشياطين).

والحقّ، إنّ مواجهتنا لهذا التشبيه الفذّ في القرآن الكريم، يتطلّب منا أن نحدّثك عن التصرّو الإسلامي لعنصر «التخيّل» بصفته عنصراً فنياً يميّز المادة الفنيّة عن المادة العلمية، أو عنصراً يميّز العبارة الفنيّة عن العبارة العادية أو المباشرة أو الواقعية.

إنّ التصرّوات الأرضية لا تعني بعنصر التخيّل إلّا بمقدار مساهمته في كشف الحقائق، وهذا حقّ، إلّا أنّ كشف الحقائق بصفته هدفاً ينبغي ألاّ يفصل عن الوسيلة التي يعتمد عليها الكشف المذكور. ولكنك تلاحظ في ميدان استخدام العنصر «التخيّل» أنّ التجارب الفنيّة لا تتقيد بما هو واقعي من الخيال، ولا تفرزه عن الخيال الوهمي أو الاسطوري أو المبالغ فيه، على العكس تماماً من النصوص الشرعية التي تعتمد (الواقع) في عنصر التخيّل.

وأحسبك تسأل قائلاً: ما هو المقصود من الخيال؟ ألا تعني هذه المفردة اللغوية أنّ الخيال هو ظاهرة مضادّة للواقع؟ ألا تعني أنّها مرادفة لظاهرة (الوهم)؟ ألا تعني أنّها

ظاهرة (تجريدية)، لا علاقة لها بالظواهر الحسيّة؟

وإذا كان الأمر كذلك، حينئذٍ فما معنى أن يُثار السؤال عن التخيل (الواقعي) مقابل ما يُطلق عليه بالتخيل الوهمي؟ أي: إذا كان التخيل أساساً لا واقع لمادته، حينئذٍ فما معنى أن نصطنع فارقاً بين التجارب البشرية التي تتعامل مع الخيال الوهمي، مقابل النصوص الشرعية التي تتعامل مع الخيال الواقعي؟

هذا ما يتطلب شيئاً من التوضيح، مادمنّا نتحدّث عن صورة تشبيهية في القرآن الكريم تبدو في ظاهرها وكأنّها تشبه ظاهرة واقعية بظاهرة غير حسّية بالنسبة إلى تجربة البشر، ألا وهي صورة طلعتها، (كأنّه رؤوس الشياطين).

من الحقائق الواضحة في تجارب الحياة، أن «الواقع» - إذا نظرنا إليه من خلال التصوّر الإسلامي - هو على ثلاثة أقسام: واقع حسّي، واقع نفسي، واقع غيبي،... فالواقع الحسّي هو ما تدركه إحدى حواسّنا المعروفة كالبصر والسمع... إلخ.

والواقع النفسي هو ما يدركه القلب أو الوجدان من خلال استجابته للشيء حتّى لو لم يكن له واقع في العالم الخارجي، فحينما يشبهه محمّد ﷺ ذنب المؤمن، وهو يستحضره في الذهن بعد سنوات، بالجبل الذي يجثم على صدره.

حينئذٍ يكون مثل هذا التشبيه (واقعيّاً)، وإن لم يكن له تحقّق في الواقع الحسّي، حيث إنّ الجبل إذا جثم على صدر الإنسان فسوف يجهز عليه بالموت سريعاً، إلّا أنّ هذا الاحساس بشيء لم يحدث خارجاً، يظلّ واقعاً نفسياً، وليس (وهماً) كما هو واضح. فأنّت حينما تبتهج أو تكتتب تحسّ بابتهاج الدنيا واكتئابها أيضاً، أو تحسّ بإشراق ما حولك أو بظلام ما حولك، مع أنّ الدنيا وما حولك لم يطرأ تغيير عليها بقدر ما طرأ التغيير على نفسك. لذلك، حينما تصوغ تشبيهاً من هذا النمط يكون تشبيهك - حينئذٍ - واقعياً، حتّى لو لم يكن له واقع مادّي.

وأما النمط الثالث من الواقع فهو «الواقع الغيبي» أو «الذهني» أو «العقلي»، أي: الواقع الذي يدركه الجهاز الإدراكي للإنسان من خلال العمليات العقلية التي يدركها هذا الجهاز، كما لو رسمنا في الذهن وجود بيئاتٍ خاصّة في الكواكب الأخرى بالقياس إلى

كوكبنا الأرضي. وهذا النمط من الواقع قد يتحكم الخطأ أو الصواب فيه بقدر سلامة أو اضطراب الخطوات العقلية التي يسلكها الشخص في تصويره للواقع المذكور.

المهم في الحالات جميعاً، إنّ هذه الأنماط من الواقع تختلف عن (الوهم) الذي يتميز بكونه لا واقع له البتة، كما هي حالة الهلاوس التي تصدر عن المرض العقلي مثلاً، كما تختلف عن (المبالغات) التي تتميز بكونها تحميلاً للشيء أكثر من واقعه، كما هي طوابع كثير من الصور التشبيهية أو الاستعارية أو الرمزية التي نلاحظها في تجارب الشعراء أو الكتاب، حيث لا تخضع لواحدٍ من أنماط (الواقع) الثلاثة التي أشرنا إليها. وهذا على العكس من النصوص الشرعية التي تتعامل مع واحدٍ من أنماط الواقع الحسي أو النفسي أو الغيبي، ومنه النص التشبيهي الذي نحن في صدد الحديث عنه، أي قوله تعالى (طلعها كأنه رؤوس الشياطين).

إنّ المحور الذي يدور عليه هذا التشبيه هو رؤوس الشياطين، فالشيطان كائن غير مرئي كما هو واضح. وإذا كان غير مرئي، حينئذٍ فإنّ تشبيهه شجرة الزقوم، أو تشبيهه طلعها برؤوس الشياطين، يظلّ واحداً من التشبيهات التي تعتمد الواقع غير الحسي، أي بما أنّ الشياطين لا تدرك بحواسنا البصرية، حينئذٍ فإنّ واقعية هذا التشبيه تنحصر في أحد نمطي الواقع: النفسي والغيبي. والمهم هو تشخيص هذا التشبيه من جانب، و تبين أهميته الفكرية والفنية من جانب آخر.

أما تشخيصه، فيمكنك أن تتبيّنه إذا أخذت بنظر الاعتبار أنّ الواقع الغيبي الذي رسمته نصوص الشريعة الإسلامية، بالنسبة إلى الأشخاص أو البيئات غير المرئية، تفرض علينا تصوّرها ذهنياً بالنحو الذي رسمته النصوص المذكورة. بيد أنّ السؤال هو عن مدى انعكاسات ذلك على النفس، أي: انعكاسات الشياطين بملامحها الفيزيقيّة على طبيعة استجاباتنا حيال القوى الشريرة المشار إليها.

إنّ النصوص المفسّرة تشير إلى أنّ «الشيطان» لا تنحصر مصاديقه في إبليس فحسب، بل إنّ من مصاديقه نوعاً من (الأفاعي)، كما أنّ من مصاديقه نوعاً من الشجر. وفي ضوء هذه المصاديق نواجه تشبيهاً يتّسم بالعنصر الامجائي، أي العنصر الذي يوحي

بدلالاتٍ متنوعة، يستطيع كلُّ متلقٍ أن يستوحي من رؤوس الشياطين ما يتناسب وتجاربه الشخصية، بل يمكن القول - وهذا ما يزيد التشبيه المذكور جمالية وإمتاعاً وحيوية - إنَّ المتلقِّي بمقدوره أن يستوحي كلَّ هذه الدلالات مجتمعة ليخلص منها إلى دلالة مكتنزة بالمعاني المشار إليها.

يضاف إلى ذلك، أنَّ أيّاً من الدلالات المذكورة، يمكنك أن تستخلصها لتصل إلى حقيقة هي أنَّ التشبيه المذكور ينتسب إلى الأنواع الثلاثة من التشبيه: الحسي والنفسي والغيبى، أمّا الحسي فيتمثّل في الشجر وفي الحيّة المشبّه بهما رأس الشياطين، وأمّا الغيبى فيتمثّل في إيليس الذي ترسمه النصوص، وأمّا النفسي فيتمثّل في انعكاسات الشيطان على نفسية المتلقِّي، سواء أكان الشيطان يتداعى بالذهن إلى مفهوماتٍ لا واقع لها في دنيا الحس، كالقول مثلاً، أو يتداعى بالذهن إلى مفهوماتٍ ذهنية عن الشيطان.

ولعلَّ هذا الاستخلاص الأخير هو أشدُّ الاستخلاصات واقعية في النفس، فالشيطان بصفته شراً محضاً، حينئذٍ فإنَّ تصورات المتلقّي حياله سوف تكتسب دلالات شريرة متنوعة، منها قبح منظره، ومنها سوء ممارساته، حيث يقترن قبح المنظر وسوء الممارسات بمظاهر فيزيقية منفردة.

فإذا اخذنا بنظر الاعتبار أنَّ الرأس من الجسد هو العضو البارز من الشخص، وأنَّ الرأس هو مركز لجهاز الإدراك الذي يخطط لعمليات الشّر، حينئذٍ نتبيّن أهمية هذا التشبيه الذي قد انتخب (رؤوس الشياطين) دون سائر الأعضاء منها أن كونه قد انتخب عضو الرأس دون أن ينتخب مطلق الشخصية، حيث أنَّ النصّ لو قال مثلاً «كأنّه الشياطين» لما ترك أثره بالنحو الذي يتركه الرأس، للأسباب التي أوضحناها.

والأمر نفسه بالنسبة إلى انتخاب النصّ ظاهرة (الطلع) فهو لم يقل عن شجرة الزقوم بأنّها تشبه رؤوس الشياطين، بل قال: إنَّ طلعها يشبه الرؤوس المذكورة، بصفة أن الطلع هو الجزء الذي يشخّص نوعية الشجر.

والمهم في الحالات جميعاً، أنَّ انعكاسات الشيطان بكلِّ ما يقترن به من مظاهر التنفّر، قد استثمره النصّ هنا، ليترك أثره المنفّر في نفسية المتلقّي، مادام الهدف هو إبراز العنصر السلبي للجزء الذي يواجهه الكافرون، بالنحو الذي أوضحناه.

سورة الزمر

قال تعالى : ﴿أَفَمَنْ شَرَحَ اللَّهُ صَدْرَهُ لِلْإِسْلَامِ فَهُوَ عَلَى نُورٍ مِنْ رَبِّهِ فَوَيْلٌ لِلْقَاسِيَةِ قُلُوبِهِمْ مِنْ ذِكْرِ اللَّهِ أُولَئِكَ فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ﴾^١.

في النصّ المتقدّم صورة تشبيهية تنتسب إلى ما نسمّيه بالتشبيه المضاد، أي التشبيه الذي يقوم طرفاه على تشبيه أحدهما بما يضاذه، حيث تجد أنّ الصورة تقارن بين من شرح الله صدره للإسلام وبين من لم يشرح صدره للإسلام. ولكنك تلحظ، أنّ هذه الصورة لم يذكر طرفاها، أي المشبّه والمشبّه به، بل ذكر أحد الطرفين، وهو المشبّه، أي قوله تعالى «أفمن شرح الله صدره للإسلام»، وحذف الطرف الآخر، وهو المشبّه به الذي يكون مضاداً للمشبّه، أي الشخص الذي لم يشرح الله صدره للإسلام.

فعبارة «من لم يشرح الله تعالى صدره للإسلام» لا وجود لها في هذه الآية كما تلاحظ، وإنّما يستنتجها المتلقّي استنتاجاً، بحيث يمكنك أن تستنتج ذلك من خلال استحضارك للصورة المضادة، وحيث يمكنك أيضاً أن تستنتج ذلك من خلال الفقرة التي تلت الصورة السابقة، وهي قوله تعالى «فويل للقاسية قلوبهم من ذكر الله». والمطلوب الآن هو أن نوضّح أولاً: المسوّغ الفني للحذف، أي حذف المشبّه به، وأن نوضّح ثانياً علاقة قوله تعالى (فويل للقاسية قلوبهم من ذكر الله) بالمشبّه، وهو قوله تعالى «أفمن شرح الله صدره للإسلام».

إذن : لتحدّث عن هذين الجانبين بشيء من التفصيل.

إنَّ «الحذف» واحد من الأساليب الفنيّة التي خبرها القدماء و المعاصرون، بصفته أولاً اقتصاداً في التعبير اللغوي، وبصفته ثانياً أسلوباً يعتمد على مشاركة المتلقّي في الكشف عن الحقائق، وأهميّة الحذف تتمثّل في مستويين، أحدهما : حذف التفصيلات التي لا ضرورة لها، والآخر : حذف الضرورات، إلّا أنّه حذف يقترن بما هو أشدّ إمتاعاً للمتلقّي حينما يدعه النصّ يستكشف بنفسه بدلاً من النصّ.

والصورة التي نحدّثك عنها هي من هذا النمط الأخير، كما هو واضح، حيث تجد أنّ التساؤل القائل «أفمن شرح الله صدره للإسلام» يجعلك تستكشف فوراً بأنّ مقابله هو من لم يشرح الله صدره للإسلام، مضافاً إلى ذلك، تجد أنّ هذه الصياغة تمّت من خلال أحد الأساليب البلاغية التي تعتمد أداة الشرط في العملية المذكورة.

وكلّنا يعرف أنّ للشرط فعلاً وجواباً، وأنّ ترتّب أحدهما على الآخر يكسب النصّ بعداً فنياً، إذا تمّ ذلك من خلال أدوات التساؤل والاستفهام والنفي... إلخ. وهذا ما نجدّه في النصّ المتقدّم الذي اقترن بأداة التساؤل والاستفهام، حيث إنّ أهميّة الأداة الاستفهامية تتجسّد بوضوح إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ لكلّ سؤال جواباً، وأنّ الإجابة قد تتمّ مباشرة أو تتمّ بنحو غير مباشر أو تفهم ضمناً دون الحاجة إلى ذكرها.

فلو سألك سائل مثلاً : هل تدرك أهميّة الصلاة في وقتها؟ حينئذٍ لا حاجة إلى الإجابة مادمت على معرفة واضحة بأهميّة ذلك فعلاً. والمهمّ، أنّ الصورة التشبيهية المذكورة (أفمن شرح الله صدره للإسلام فهو على نور من ربّه) تمّت صياغتها على نحو التساؤل أولاً، وعلى حذف الإجابة ثانياً، للأسباب الفنيّة المشار إليها. والمهمّ أيضاً أنّ الحذف قد تمّ من خلال أداة التشبيه و طرفها الآخر (المشبّه به).

و يمكنك أن تتبيّن ذلك بوضوح إذا قارنت مثلاً بين هذه الصورة التي حذفّت أداة تشبيهها و طرفها الآخر، وبين صورة ذكرت فيها الأداة و طرفها الآخر، وهي قوله تعالى (أو من كان ميتاً فأحييناه و جعلنا له نوراً يمشي به في الناس كمن مثله في الظلمات ليس بخارج منها)، فهنا تجد أنّ النصّ يتساءل قائلاً : هل الذي جعلنا له نوراً يمشي به، كمن هو

في الظلمات؟ فجاءت الأداة التشبيهية (الكاف)، وجاء طرفها الآخر (كمن هو في الظلمات) جواباً للتساؤل المذكور.

بينما نجد في الصورة التي نحن في صدها (أفمن شرح الله صدره للإسلام فهو على نور من ربه) قد حذفت أدواتها وجوابها، مع أن الصورتين تصبان في دلالة واحدة، كل ما في الأمر أن السياق من جانب يتطلب ذكراً أو حذفاً للجواب، وأن التنوع في أساليب الصياغة الفنية من جانب آخر، يتطلب ذلك.

بقي أن نلفت نظرك إلى منحنى فني آخر قد سلكه النص هنا عبر حذفه لأداة التشبيه وطرفها الآخر، أي حذفه للجواب الذي يتطلبه سؤال (أفمن شرح الله صدره للإسلام) وهذا المنحنى هو أن النص قدّم جواباً غير مباشر في الواقع، أي، أن النص بدلاً من أن يقدم جواباً يتصل بعدم انشراح صدر الكافرين للإسلام، قدّم جواباً يتصل بقساوة القلب فقال تعقياً على التساؤل المذكور (فويل للقاسية قلوبهم من ذكر الله).

وهذا النمط من تقديم الجواب ينطوي على سمات فنية لها إمتاعها وجماليّتها دون أدنى شك.

ويمكنك ملاحظة ذلك من جملة زوايا، منها :

إنّ النص حينما يقول «فويل للقاسية قلوبهم من ذكر الله» فإنّ المتلقي يستنتج بأنّ هذا يشكّل جواباً غير مباشر للسؤال القائل (أفمن شرح الله صدره للإسلام) حتّى لكأنّه يريد أن يقول : هل أنّ من شرح الله صدره للإسلام يستوي مع من قسا قلبه عن ذكر الله؟ طبعياً، لا.

ليس هذا فحسب، بل أنّ الإمتاع الجمالي يتجسّد بوضوح حينما يقول النصّ (فويل للقاسية قلوبهم)، أي : أنّ عبارة (ويل) تضطلع بمهمة مزدوجة، هي أنّ من يشرح صدره لله للإسلام لا يستوي مع قاسي القلب، وأنّ الويل والهلاك لهؤلاء الذين قست قلوبهم عن ذكر الله تعالى. بكلمة بديلة : إنّ النصّ قرّر حقيقتين، إحداها عدم استواء المؤمن والكافر، والأخرى : أنّ الكافر ينتظره الجزاء السلبي.

وبهذا الأسلوب، تكون الصورة التشبيهية المشار إليها قد اضطلعت بأكثر من مهمة

قال تعالى: ﴿أَفَمَن يَتَّقِي بِوَجْهِهِ سُوءَ الْعَذَابِ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَقِيلَ لِلظَّالِمِينَ ذُوقُوا مَا كُنتُمْ تَكْسِبُونَ﴾^١.

إنَّ هذا النصَّ كسابقه كما تلاحظ، إنَّه يتضمَّن صورة تشبيهية أيضاً، إنَّها - أي الصورة التشبيهية - كسابقتها تنتسب إلى التشبيه المضاد، إنَّها كسابقتها قد حذف أحد طرفيها (وهو المشبَّه به) واكتفى بالمشبَّه، تاركاً المتلقِّي يستخلص بنفسه جواب التساؤل القائل (أفمن يتقي بوجهه سوء العذاب)، حيث يمكنك أن تستخلص ما يلي: أفمن يتقي بوجهه سوء العذاب كمن هو معرَّض للعذاب؟

كما أنَّك تلاحظ بأنَّ جميع المستويات الفنيّة التي لحظناها في الصورة السابقة، نلاحظها الآن في الصورة الحالية التي نتحدَّث عنها، فمثلاً، أنَّ قوله تعالى تعقيباً على الصورة التشبيهية المذكورة (وقيل للظالمين ذوقوا ما كنتم تكسبون) يشكِّل جواباً للتساؤل القائل (أفمن يتقي بوجهه سوء العذاب)، وهذا الجواب كسابقه يُعدُّ جواباً غير مباشر للتساؤل المذكور، حتَّى لكانَّ النصَّ يريد أن يقول: (أفمن يتقي بوجهه سوء العذاب) كمن يقال له ذُقْ ما كنت تكسب، أو هل يستوي مع الذين يقال لهم (ذوقوا ما كنتم تكسبون).

وكذلك، نلاحظ أنَّ هذا الجواب كسابقه يضطلع بمهمّة مزدوجة فنيّاً، وهي: أفمن يتقي بوجهه سوء العذاب لا يستوي مع الظالم الذي يتعرَّض للعذاب، وأنَّ الظالمين يقال لهم «ذوقوا ما كنتم تكسبون»، بمعنى أنَّ النصَّ قرَّر حقيقتين، إحداهما عدم استواء المؤمن والظالم، والأخرى أنَّ الظالم ينتظره الجزاء السلبي يوم القيامة.

إذن: أمكننا أن نلاحظ - من جانب - الأهميّة الفنيّة لهاتين الصورتين التشبيهيتين اللتين اعتمدتا التشبيه المضادَّ، واعتمدتا حذف أحد طرفي التشبيه (المشبَّه به)، كما

أمكننا أن نلاحظ - من جانب آخر - تجانسهما في الصياغة، حيث يكشف مثل هذا التجانس عن مدى جمالية العمارة التي اعتمدها النص القرآني الكريم من حيث الإحكام الهندسي لها، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى: ﴿ضرب الله مثلاً رجلاً فيه شركاء متشاكسون ورجلاً سلماً لرجلٍ هل يستويان مثلاً الحمد لله بل أكثرهم لا يعلمون﴾^١

في هذه الآية نواجه نمطاً خاصاً من الصورة التشبيهية التي تعتمد عنصر (المثل) أساساً لها، وقد سبق أن حدّثناك عن التشبيه بالمثل وعن مستوياته المتنوعة، بيد أننا نعتزم الآن أن نعرض لهذا النمط من التشبيه من خلال تأكيدنا على أحد أشكاله التي تعتمد المثل المنصوص عليه، أو المثل الذي يتصدّره تعليق يشير إلى كونه مثلاً مضروباً، حيث تجد أن الآية الكريمة تصرّح بأن الله تعالى قد ضرب مثلاً.

وهذا التصدير للصورة له أهميته الفنية دون أدنى شك، فنحن إذا أخذنا بنظر الاعتبار أن الصورة تتميز عن الكلام المباشر بكونها تعتمد عنصر التخيل (بالنسبة إلى البشر طبعاً) أو بكونها ترصد علاقات بين شيئين لا وجود لها في دنيا الواقع، بقدر ما تستهدف تقريب وتوضيح الحقائق فحسب.

إذا أخذنا كل ذلك بنظر الاعتبار، حينئذ نعرف سلفاً أننا أمام حقيقة مفترضة، وليس أمام حقيقة لها وجودها في دنيا الواقع. غير أن الصور الفنية بعامة ليست تخضع ضرورة لهذا المعيار، بل نجد أن قسماً منها يخضع للمعيار المشار إليه، ونجد قسماً آخر يخضع لمعيار الواقع تماماً كما هو ملاحظ في صورة «إن مثل عيسى كمثّل آدم (ع)» بالنسبة إلى خلقهما، ونجد قسماً ثالثاً خاضعاً لما هو «ممكّن» أو «موجود» بالفعل، وإن لم يكن مشخصاً بعينه.

طبيعياً، إن ما هو «ممكّن» في معايير الفن قد يكون نادراً، وقد لا يكون موجوداً،

ولكنّه غير ممتنع، وقد يوجد بنحو مألوف، ففي الحالات جميعاً يظلّ هذا النمط من التركيب الصوري (واقعيّاً) وليس (تخليّاً).

و ممّا لا شكّ فيه أنّ لكلّ واحدٍ من هذه الأشكال الواقعية الثلاثة سرّه الفنّي أو مسوّغه الذي يتطلبه الفنّ، إلّا أننا لا نعرض لهذه المسوّغات إلّا في سياقات أخرى نتحدّث عنها لاحقاً (إن شاء الله).

و أمّا الآن فنحدّثك عن النمط الثالث منها، أيّ ما هو (ممكّن)، وهو ما نلاحظه في الآية الكريمة «ضرب الله مثلاً رجلاً فيه شركاء متشاكسون، ورجلاً سلماً لرجل... إلخ»، حيث تجد أنّ هذا المثل هو مثل «ممكّن» في التجارب اليومية للبشر.

فإذا افترضنا أنّ موظفاً يخضع لرؤساء متعددين، وهؤلاء الرؤساء يمتلك كلّ واحد منهم مزاجاً أو رأياً مخالفاً للآخر، وأنّ كلّ واحدٍ منهم يريد الاستئثار بموظفه أو العكس، إنّ الموظّف يريد الالتزام بأوامر كلّ منهم، وقد افترضت الصورة أنّهم متشاكسون وليسوا مسالمين مثلاً، حينئذٍ لا إمكان لتحقيق هدف كلّ من الموظف والرؤساء، فالرؤساء متشاكسون والموظف لا يمكنه أن يمتثل لأوامر أحدهم دون الآخر، كما لا يمكن أن يجمع بين أوامر رؤسائه، والرؤساء بدورهم لا ينصاع أحدهم للرأي الآخر.

والنتيجة هي: فوضى لا حدود لها، فوضى لا يتمّ من خلالها تحقيق الهدف من وراء عملية الإدارة والتوظيف.

من الواضح، أنّ الصورة المتقدّمة خاصّة بسلوك المشركين الذين يشركون مع الله تعالى غيره، إلّا أنّ هذه الصورة تسحب دلالاتها على أنماط أخرى من السلوك المنحرف، لكن قبل أن نتحدّث عن الجانب المشار إليه، ينبغي لفت نظرك إلى بعض النكات أو الأسرار الفنّية للصورة المتقدّمة، حيث سبق أن قلنا: إنّ هذا المثل (ممكّن) الوقوع من حيث (المشبّه به)، أي: من حيث وجود رجل فيه شركاء متشاكسون، لكن من حيث المشبّه، وهو عبادة المشركين لا تحقّق في دنيا الواقع له، أي إنّ المشرك بالرغم من كونه يشرك مع الله تعالى غيره، إلّا أنّه لا فاعلية لهذا الغير، لبدهة عدم وجود غير الله تعالى. لذلك، ثمة سماتٍ أو أسرار ممتعة فنّياً لمثل هذه الصورة التي نتحدّث عنها من حيث

جمعها بين الواقع من جانب وبين عدم تجسّد الواقع من جانب آخر، بالنسبة إلى المشبّه، فما هي هذه الأسرار أو السمات؟

إنّ المتعة الفنّية تبرز بأجلّ مظاهرها في هذه الصورة الجامعة بين واقع التوحيد ووهميّة الشرك، إلّا أنّك تلاحظ بأنّ وهمية الشرك ذاتها تحمل صورة جامعة بين واقعية سلوك المشركين وبين وهمية النتائج أو الفاعلية المترتبة على السلوك المذكور، إنّك لتجد أنّ المشرك يجعل مع الله تعالى إلهاً آخر، وهذا واقع سلوكه، لكن لا واقع لنتائج سلوكه، أي أنّه عندما يشرك مع الله تعالى غيره، تتحقّق أهدافه التي وضعها في حساباته. وهذا هو الجانب الوهمي، لذلك، فإنّ الإمتاع الفنّي في هذه الصورة يتجلّى بوضوح عندما يجد أنّها تشبّه عمل المشرك برجل فيه شركاء متشاكسون في الواقع، وتشبّه عمل الموحد برجل سلم برجل آخر في الواقع، بحيث تزود دلالتي في أحد جزئي الصورة، بالمقابل، نجد دالتي في الجزء الآخر من الصورة، إلّا أنّهما غير مزدوجتين، كيف ذلك؟ إنّك لتجد أنّ الصورة تشبّه عمل الموحد برجل سلم برجل آخر، وتشبّه عمل المشرك برجل فيه شركاء متشاكسون، إلّا أنّ الأوّل الموحد، والرجل السلم للآخر يتطابقان في واقعهما الذي يستتلي تحقّق فاعلية سلوكهما، بينما لا تتحقّق فاعلية سلوك المشرك كما قلنا. وبهذا تكون الصورة المشار إليها، قد حفلت بجملّة من السمات أو الخصائص التي احتشدت في تركيب الصورة بالنحو الذي أوضحناه.

أخيراً، ينبغي أن نحدّثك عن السمات الإيحائية لهذه الصورة، أي مدى انعكاساتها على أنماط أخرى من السلوك المنحرف، كما ينبغي أن نحدّثك عن طبيعة تركيبها التي تقوم على العنصر الإيحائي.

إنّك لتلاحظ، أنّ هذه الصورة تشكل بمجموعها - أي بطرفيها اللذين يقارنان بين الرجل الذي فيه شركاء متشاكسون وبين الرجل السلم للآخر والمؤلّفة من المشبّه والمشبّه به إنّما هي في الآن ذاته طرف واحد من صورة أخرى حذف النصّ القرآني الكريم طرفها الآخر. أمّا طرفها المحذوف فهو (المشبّه) أي الموحد لله تعالى. فالنصّ لم يحدّثنا عن وجود الشخصية الموحدة، كما لم يحدّثنا عن الشخصية المشركة، بل حدّثنا

عن الرجل الذي فيه شركاء متشاكسون والرجل السلم للآخر، وهذا يعني أنه لم يذكر لنا المشبه، وهما الموحد والمشارك، بل ذكر لنا المشبه به، وهما الرجلان اللذان قد ذكرهما. وبهذا تكون أمام صورة داخل صورة، أحدها محذوف، والآخر مذكور. وهذا النمط من الصياغة له إمتاعه الفني بمكان دون أدنى شك. إنه يحقق مفهوم الاقتصاد اللغوي في التعبير أولاً، ويجعل المتلقي مساهماً في كشف الدلالات ثانياً.

وهذه السمة الأخيرة تجسد قمة الإمتاع الفني، حيث كان بمقدور النص أن يقول مثلاً «ضرب الله مثلاً للموحد والمشارك» رجلاً فيه شركاء متشاكسون... إلخ. إلا أنه حذف المشبه، وترك المتلقي يستكشف بنفسه هذه الدلالة، أي الموحد والمشارك، نظراً لأن النص إنما يستهدف التركيز على تجربة مفصلة، واضحة تقرب هدفه إلى ذهن المتلقي حيث يستطيع من خلاله أن يستوعب المتلقي مدى المفارقات المترتبة على سلوك المشارك، ومدى الاطمئنان المترتب على سلوك الموحد، أما نفس الموحد ونفس المشارك، فأمر لا يحتاج إلى توضيح هوئيهما، ولذلك حذف النص واكتفى بالآثار المترتبة على سلوكهما، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿وَلَوْ أَنَّ لِلَّذِينَ ظَلَمُوا مَا فِي الْأَرْضِ جَمِيعاً وَمِثْلَهُ مَعَهُ لَافْتَدَوْا بِهِ مِنْ سُوءِ الْعَذَابِ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَبَدَأْ لَهُمْ مِنَ اللَّهِ مَا لَمْ يَكُونُوا يَحْتَسِبُونَ﴾^١.

في الآية الكريمة، عنصر صوري هو ما نطلق عليه مصطلح (الصورة الفرضية)، أي الصورة التي يجعل أحد طرفيها شيئاً مفترضاً لا واقع فيه.

ولو تأملت الآية الكريمة لوجدت أنها تفترض شيئاً هو أن الظالمين إذا فرض أنهم يملكون ما في الأرض جميعاً - بما فيها من الثروات - لجعلوه فدية من أجل أن يتخلصوا من سوء العذاب الذي ينتظرهم.

وقد تسأل قائلاً: ما هي المسوغات الفنية لهذه الصورة، وما هي دلالاتها التي

ترشح بها، وما هو الفارق بينها وبين الصور الأخرى من حيث العنصر التخيلي فيها؟
 أما المسوّغات الفنيّة، فنجيبك عليها من خلال لفت نظرك إلى طبيعة الموقف في
 اليوم الآخر، إنّ هول العذاب في اليوم الآخر يفقد الشخصية المنحرفة كلّ حساباتها، ومن
 ثمّ يضطرب توازنها تماماً، ممّا يجعلها تلتمس أيّ أمل في الخلاص من ذلك الهول.
 وبما أنّ الشخصية المنحرفة تتعامل دنيوياً في كلّ تصرفاتها، بحيث إنّ انبهارها
 بمتاع الدنيا هو الذي حملها على أن تمارس السلوك المنحرف، وتتخلّى عن مهمّتها
 العبادية، حينئذٍ فلا تتوقّع منها غير التفكير الدنيوي حتّى في مواجهتها لليوم الآخر. وكلّنا
 يعرف أنّ اليوم الآخر لا علاقة له بطبيعة الحياة الدنيوية، حيث إنّ الواقعة عندما تقع عندئذٍ
 تتلاشى الدنيا بكلّ مظاهرها، من السماء والأرض وما فيها.

لذلك عندما يخيّل للمنحرف بأنّه يتمنّى بأنّ له كلّ ما في الدنيا - إذا قدر أن يمتلكه
 - ليفتدي به وبمثله من سوء العذاب، عندئذٍ فإنّ أمثلة هذا التمنيّ أو هذا التفكير يكشف
 عن هول الصدمة التي يواجهها، حيث لا وجود للعالم حتّى يفتدي بما فيها من سوء
 العذاب الذي يواجهه، لكن بما أنّ تفكيره أساساً هو دنيويّ، حينئذٍ فإنّ ردود فعله ستكون
 ذات طابع دنيوي أيضاً.

وهذا كلّّه، إذا فرضنا أنّ النصّ القرآني الكريم، ينقل لنا ردّ الفعل لدى المنحرف.
 أمّا إذا افترضنا أنّ النصّ ليس في صدد نقله لما يدور في ذهن المنحرف في تلكم
 الساعة، بل في صدد تبين مجرّد الهول الذي يتعرّض له المنحرف، وألاً فائدة لردود فعله،
 حينئذٍ فإنّ الصورة المذكورة تكتسب بعداً فنياً آخر هو ما نعرض له بعد.
 إنّ أهميّة آية صورة فنية تتمثّل - كما كرّرنا - في كونها ترشح بعدة إيهامات أو
 استخلاصات، فإذا كنّا قد استخلصنا سابقاً واحداً من الاحتمالات الفنيّة للصورة المشار
 إليها، حينئذٍ يمكننا أن نستخلص احتمالاً آخر هو أنّ النصّ القرآني الكريم يخاطب
 المتلقّي وفق عقليته أو ثقافته التي يصدر عنها.

فالمُنحرف - وهو لا يملك غير الدنيا - لا يسعه إلّا أن يقدّم منها ما يتوافق مع
 خبرته، لذلك فإنّ النصّ يخاطبه وفق خبرته المذكورة، فيقول له: لو قدّرك - أيّها

المنحرف - أن تملك الدنيا، لافتديت بذلك من سوء العذاب الذي يواجهك، لكن دون أن ينفعك ذلك.

و هذا كله بالنسبة إلى المسوّغات الفنيّة للصورة المشار إليها، أمّا من حيث دلالاتها بعامة، فالملاحظ أولاً أنّ النصّ القرآني لم يكتفِ بالذهاب إلى أنّ المنحرف لو أنّ له ما في الأرض جميعاً لافتدئ به، بل أضاف إلى ذلك عبارة (و مثله معه)، أي لو أنّ للمنحرف ما في الدنيا - نفسه - لافتدئ به من سوء العذاب.

و السؤال هو مكرراً: ما هي الأهميّة الفنيّة لمثل هذه الافتراضات؟ إنّك تلاحظ أولاً أنّ النصّ القرآني الكريم لم يكتفِ بالقول (ولو أنّ ما في الأرض) بل أضاف إلى ذلك عبارة (جميعاً)، و العبارة الأخيرة - كما نعرف ذلك في معايير البلاغة القديمة - تُعدّ عنصراً (توكيدياً)، و إلّا فإنّ ما في الأرض كافٍ لانصراف الذهن إلى جميع ما فيها، لكن العبارة المذكورة (جميعاً) بما أنّها تفيد التوكيد، حينئذٍ فإنّ استخدامها (من الزاوية النفسية) يحمل المتلقّي على الاقتناع بأنّ كلّ ما في الأرض دون استثناء، و دون أي تحفّظ، لو افتدئ به لما نفع المنحرف.

و الآن إذا كانت عبارة (جميعاً) أفادت التوكيد، حينئذٍ فإنّ إردافها بعبارة (و مثله معه) سيفيد مزيداً من التوكيد، دون أدنى شك.

طبيعياً، أنّ عنصر (المبالغة الفنيّة) من الممكن أن يعتمد عدداً مضاعفاً للشيء - كما هو ملاحظ في عدد السبعة أو السبعين أو المائة أو الألف - حينئذٍ نجد أنّ النصّ القرآني الكريم يستخدم أمثلة هذا العدد المضاعف، مثل ذهابه إلى أنّ النبي ﷺ لو استغفر سبعين مرة للمنحرفين فلن يغفر الله تعالى لهم مثلاً.

لكننا نجد هنا - في الصورة التي نحدّثك عنها - قد اكتفى بعبارة (و مثله معه)، أي لم يستخدم عدداً كبيراً كالسبعة أو السبعين أو المائة أو الألف، بل استخدم عدداً واحداً فحسب، و حينئذٍ لا بدّ أن ينطوي مثل هذا الاستخدام على سرّ فنيّ، هو أنّ ما في الأرض لكثير، و الإنسان مهما بلغت مالكيته فلن تصل إلى ذرّة من ثروات الأرض جميعاً، و في مثل هذه الحالة لا ضرورة لافتراضات العدد الكبير، بل إنّ مضاعفة العدد كافٍ بتحقيق

عنصر المبالغة الفنية، وهذا ما توفّر عليه النصّ، كما لاحظناه.

يبقى أن نشير إلى السؤال الثالث الذي طرحناه في هذا السياق، وهو ما هو الفارق بين هذه الصورة الفرضية وبين الأشكال الصورية الأخرى التي كان من الممكن أن يستخدمها النصّ لتوضيح الحقيقة الداهية إلى أن المجرمين لا سبيل إلى نجاتهم من سوء العذاب يوم القيامة.

ونجيبك على هذا السؤال فنقول: بما أن الصورة الفرضية التي تستخدم الأداة (لو) - وهي أداة امتناعية كما هو واضح - تعني: عدم حصول الشيء واقعياً، أي: عدم إمكان أن يمتلك الشخص ما في الأرض جميعاً، وعدم إمكان امتلاكه - بطريق أولى - مثله معه، ثمّ عدم إمكان أن يفتدى بذلك من سوء العذاب، أن كلّ هذه المستويات، من عدم الإمكان، تتناسب تماماً مع طبيعة سوء العذاب الذي ينتظر المنحرفين.

بكلمة بديلة: إنَّ عدم إمكان أن يتخلّص المنحرف من عذاب الله تعالى يوم القيامة، يتطلب صورة تقوم على عدم إمكان حصول الشيء أيضاً، وهذا لا يتحقّق إلّا في نمط خاصّ من التركيب الصوري، ألا وهو «الصورة الفرضية» التي تفترض إمكانية حصول الشيء دون أن يحصل بالفعل، لأنّ الافتراض - كما نعرف جميعاً - يعني أنّك تقدّم مثلاً لا واقعية له، كما لو افترضت أنّك غير موجود مثلاً، فمثل هذا الافتراض لا حقيقة له.

وحينئذٍ فإنّ الصورة الفرضية التي تعني عدم حصول الشيء في الواقع، تظلّ هي الصورة المناسبة مع طبيعة الموقف في اليوم الآخر، أي: عدم إمكان الخلاص من سوء العذاب بالنسبة إلى المنحرفين، فكما أنّ امتلاك الإنسان لما في الأرض جميعاً غير ممكن، وكما أنّ اقتدائه بذلك غير ممكن، كذلك، فإنّ نجاة المنحرف من سوء العذاب غير ممكن. طبيعياً، أنّ عدم الإمكان هنا خاصّ بالمجرمين - أي الكفّار - وأمّا بالنسبة إلى العصاة فالأمر يختلف تماماً، حيث إنّ عطاء الله تعالى ورحمته لا حدود لهما بالنسبة إليهم، كما هو واضح، ولكن بالنسبة إلى الكفّار، فإنّ الصورة الفرضية المذكورة صريحة في ذهابها إلى حتمية العذاب الذي ينتظرهم.

والمهمّ بعد ذلك أن نكرر الإشارة إلى تناسب الصورة الفرضية المذكورة مع طبيعة

الموقف الذي يواجهه الكفار في اليوم الآخر، ممّا يجعلنا نتحسّس أهميّة هذه الصورة الفنيّة التي تبدو وكأنّها بسيطة، ولكنّها - كما لاحظنا - تحتشد بخصائص فنيّة مذهلة، من حيث مسوغاتها ودلالاتها وتجانسها مع هذه الدلالات بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى: ﴿له مقاليد السماوات والأرض والذين كفروا بآيات الله أولئك هم الخاسرون﴾^١

الصورة التي تواجهك في الآية الكريمة، هي الاستعارة القائلة: له مقاليد السماوات والأرض، والمقاليد هي المفاتيح، وهذا يعني أنّ الاستعارة تقول: إنّ لله تعالى مفاتيح السماوات والأرض. والسؤال هو: ما هي الخصائص الفنيّة لهذه الاستعارة المألوفة في أذهاننا؟

إنّ التأمل بدقّة في هذه الصورة تنقلنا إلى حقائق فنيّة متنوعة، لعلّ أشدّها تساؤلاً هي علاقة المفاتيح بالسماوات والأرض من حيث العطاءات الإلهية. النصوص المفسّرة يذهب بعضها إلى أنّ المقصود من ذلك هو مفاتيح الرزق، ويذهب بعضٌ منها إلى أنّ المقصود من ذلك هو الرحمة.

ونحن إذا ما تأملنا سياق الصورة نجد أنّها قد أردفت بعبارة «والذين كفروا بآيات الله أولئك هم الخاسرون، فبقريّة الخسران يمكننا أن نستخلص دلالة الصورة، أي: من الممكن أن نستخلص دلالتين متقابلتين هما «الخسران»، حيث ختمت الآية الكريمة بهذه الدلالة، أي الخسران، وحيث يمكننا أن نستخلص ما يقابلها وهو «الريح».

وهذا يعني: أنّ المفاتيح هي استعارة لما فيه الريح والخسران، ومن ثمّ يتّضح بجلاء بأنّ المقصود من المفاتيح أو المقاليد هو ما يفضي إلى الريح أو الخسارة، وبذلك يتّضح أيضاً بأنّ المقصود من الاستعارة هو مطلق العطاء أو العكس، في حالة الكفران بمبادئ الله، دون أن يتحدّد معنى خاصّ بالرزق المادّي أو الرحمة فحسب.

بكلمة جديدة : إنَّ له تعالى مفاتيح الكون يهب أو يمنع ما يشاء أو من يشاء، لكنَّ نمط الاستعارة لا يصرِّح بهذا، بقدر ما يجعلنا نستخلص الدلالات المذكورة، وهذا يعني أنَّ الصورة قد اعتمدت الاقتصاد اللغوي في التعبير، بحيث رسمت جانباً من الموضوع، وتركت الجانب الآخر لنا - نحن المتلقين - لنستكشفه بأنفسنا.

و السؤال من جديد هو : كيف تمَّت هذه الصياغة؟

إنَّ المتلقِّي ليتوقَّع مثلاً أنَّ تقول الصورة له : إنَّ مقاليد السماوات والأرض بيد الله تعالى، وإنَّه يفتح بها خزائن عطائه، فيهب منها ما يشاء، ويمنع ذلك ما يشاء لمن يشاء. هذه التفصيلات لا وجود لها في الصورة الاستعارية المذكورة، إلَّا أنَّها ترشح بذلك، والمهم هو أنَّ نوضِّح السرَّ الفني في الصياغة، المشار إليها.

لنتأمَّل من جديد، إنَّ الصورة تقول (له مقاليد السماوات والأرض)، ومجرَّد وجود المفتاح لا يكشف عن الهبة أو المنع، فلو قال لك شخص مثلاً بأنَّ لديه مفتاح الدور، حينئذٍ نستخلص مالمكيته للدور فحسب، لكن في الآن ذاته، تستخلص دلالاتٍ أخرى هي : بمقدوره أن يفتح هذه الدار ويهبها لهذه الشخصية أو تلك. والأمر كذلك بالنسبة إلى مفاتيح السماوات والأرض، حيث يمكنك أن تستخلص من ذلك بأنَّه تعالى يهب منها لمن يشاء أو العكس.

أيضاً : ثمة سؤال آخر : إذا كان المقصود هو العطاء فحسب، فلماذا ذكر السماوات والأرض، مع أنَّ الذهن ينصرف إلى الأرض عادةً بصفتها مصدراً للثروات؟
طبيعياً : السماء أيضاً هي مصدر للثروات كالطاقة الشمسية ونحوها، لكن : لماذا ذكر كلَّ السماوات ولم يكتف بالسماء الدنيا كما هو وارد في آيات قرآنية أخرى؟

إنَّ أمثلة هذا التساؤل تجرُّنا إلى إجابات متنوعة، في مقدِّمتها أنَّ الهدف هو مزدوج في واقع الأمر، أي : إنَّ النصَّ في نفس الوقت الذي يستهدف من خلاله أن يشير إلى عطاء الله تعالى، يستهدف الإشارة إلى ملكيته تعالى أيضاً، وهذا هو قمَّة الإثارة الفنية.

ويمكنك ملاحظة ذلك من خلال ذكره للسماوات والأرض من جانب، من خلال استخدامه استعارة (المقاليد) من جانب آخر، فلو اكتفى النصُّ مثلاً بالقول بأنَّ الله تعالى

له ملك السماوات والأرض، كما ورد في آيات أخرى، لاستخلصنا من ذلك مجرد الملكية له تعالى. ولو اكتفى النص القرآني مثلاً بالقول بأن له خزائن الأرض، لاستخلصنا من ذلك ظاهرة عطائه تعالى، ولكنّه - أي النصّ - قد استخدم المقاليد والسماوات والأرض ليشير بذلك إلى ما ذكرناه من العطاء والملكية في آنٍ واحد.

ومع ذلك يُثار السؤال الآتي: إذا كان المقصود من الاستعارة المذكورة هو العطاء والملكية، فلماذا لم يتمّ استخدام تعبيرٍ آخر هو (خزائن السماوات والأرض) بدلاً من (مقاليد السماوات والأرض) كما هو ملاحظ في نصوص قرآنية أخرى؟ هذا ما يتطلب شيئاً من التفصيل.

ثمة فارق - بطبيعة الحال - بين المقاليد والخزائن، فلو قال لك شخص: إنّ لديه خزينَةً مثلاً، حينئذٍ فإنّ هذا التعبير لا تستكشف منه كلاً من الملكية والعطاء، بل الملكية فحسب، فالخزائن هي الملك.

وأما المقاليد فهي مفاتيح للخزائن، ومع وجود هذا الفارق، يمكنك أن تستخلص جملة نتائج، منها أنّ استخدام كلٍّ منهما يفرضه السياق الخاصّ، حيث أنّ النصوص القرآنية تتحدّث حيناً عن مجرد الملك، لتشير بذلك إلى هيمنة الله تعالى على الكون بنحوٍ مطلق، وتشير حيناً إلى العطاء، وتشير إلى الملك والعطاء حيناً ثالثاً.

والمهم أنّ السياق الذي ترد فيه هذه الاستعارة أو تلك، يحدّد الدلالة المقصودة. وهنا في الاستعارة التي نحدّثك عنها، حيث أمكنك أن تلاحظ بأنّها وردت في سياق الإشارة إلى الخسران (والذين كفروا بآيات الله هم الخاسرون)، يتعيّن علينا أن نستخلص - كما سبقت الإشارة - بأنّ (المقاليد) هي استعارة لكلٍّ من الملكية والعطاء. بيد أنّ السؤال هو: ليس دلالتها على هذين المعنيين فحسب، بل للفارقة بين المقاليد والخزائن، حيث نستهدف من الإشارة إلى هذا الجانب، تبيين العناصر اللاحقة لكلٍّ من هاتين الاستعارتين، فيما قلنا بأنّ السياق من جانب سيحدّد لنا ما إذا كان المقصود من الخزائن هو الإشارة إلى الملك فحسب أو إليه وإلى العطاء، أو حتّى العطاء وحده.

فمنذما يُلَوِّح لك شخص مثلاً بوجودِ خزائن لديه، فإنَّك تستنتج بأنَّ العطاء هو المقصود من ذلك في حالة إدراكك لنمط الموقف أو الحركة التي تصدر عن الشخص المذكور، فقد يرد هذا التلويح في سياق الحاجة التي تعرضها على هذا الشخص، فيكون جوابه بوجود خزائن لديه، مؤشراً إلى استعداده في العطاء. لكن بالنسبة إلى (المقاليد) فإنَّ الأمر لمختلف، حيث ينصرف ذهنك مباشرة إلى العطاء، لأنَّه لا معنى للحديث عن المفاتيح إذا كان الهدف هو الملك فحسب، إلّا عبر ورودها في سياق خاصّ هو الإدارة الكونية مثلاً، أي أنَّ مقاليد إدارة الكون بيده تعالى.

أخيراً، ينبغي لفت نظرك إلى مدى السعة الدلالية التي ترشح بها هذه الاستعارة (مقاليد السماوات و الأرض)، فالعطاء الذي تمّت الإشارة إليه، فضلاً عن اقترانه بالملكية، لا يتحدّد هنا في مجرّد أنّه تعالى يهب ما يشاء من العطاء الدنيوي أو الأخروي أو كليهما، أو يمنع ذلك، بل يتجاوزّه إلى مطلق الممارسات التي تصدر عن الإنسان، من حيث اقترانها بإشاعة الله تعالى أو عدم ذلك.

فقد يُخَيَّل للإنسان مثلاً بأنّه من خلال الجهد الشخصي الذي يبذله في عمله الاقتصادي يستطيع أن يحصل على نتائجه، كما خُيِّل لقارون مثلاً حينما زعم بأنّ ما تملكه إنّما هو على علم منه، في حين أنّ ملكية الأرض (و السماوات) مقاليدها بيد الله تعالى.

و حينئذٍ تكون هذه الاستعارة - في سعة دلالاتها - تعلمنا بأنّ كلّ شيء، سواء كان ذا طابع ماديّة أم معنوية، بيد الله تعالى، وأنّ مفاتيح إدارتها أو تحقّقها بيده تعالى، يستوي في ذلك أن يكون هذا الشيء ظاهرة إبداعية كونية، كالشمس أو الماء أو النبات مثلاً، أم يكون هذا الشيء جهداً اقتصادياً يصدر عن الشخص، أم يكون هذا الشيء جهداً فكرياً، أم يكون ظاهرة معنوية... إلخ.

إذن: الاستعارة تظلّ حافلة بكلّ ما تنصّره من الدلالات المتنوعة.

قال تعالى: ﴿وَمَا قَدَرُوا اللَّهَ حَقَّ قَدْرِهِ وَالْأَرْضُ جَمِيعاً قَبْضَتُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ

والسماوات مطويات بيمينه سبحانه و تعالى عما يشركون»^١.

نواجه هنا صورتين يمكننا أن نُعدّهما (رمزيتين)، كما يمكننا أن نعدّهما (استعاريتين)، و يمكننا أيضاً أن نُعدّهما (تمثيليتين). إنّ الصورتين هما قوله تعالى (والأرض جميعاً قبضته، يوم القيامة) وقوله تعالى (و السماوات مطويات بيمينه). ولعلّك تتساءل: ما هو السّرّ في إمكانية أن تكون هاتان الصورتان خاضعتين لأكثر من تركيب؟ إنّ أَيْةَ صورةٍ إمّا أن تكون رمزاً أو تمثيلاً أو استعارة، أمّا أنْ تنتسب لأكثر من تركيب، أو تتردّد بين أحد هذه الأنواع، فأمرٌ يثير التساؤلات دون أدنى شك؟ الواقع: أنّ الصورة الفنّية عندما تحتشد بدلالات متنوعة، أو تتغلغل إلى باطن الشيء، أو تتناول ظاهرة لها خصوصيتها، كما هو الأمر بالنسبة إلى هيمنة الله تعالى على جميع الكون، عندئذٍ نتوقّع أمثلة هذه الصياغة الصورية المقرونة بالسّمات التي ألمحنا إليها.

إنّ الآية الكريمة - كما نلاحظ - تتحدّث عن يوم القيامة، و عن هيمنته تعالى على هذا اليوم، إنّها تتحدّث عن الأرض و السماوات و علاقتهما بالله تعالى من حيث الهيمنة عليهما في اليوم الآخر.

طبيعياً، الهيمنة على الأرض و السماوات لا تخصّ اليوم الآخر فحسب، بل هي متجسّدة بنحو مطلق، إلّا أنّ النصّ القرآني الكريم يستهدف - في سياق هذه الآية الكريمة - أنْ يحدثنا عن اليوم الآخر، أو بكلمة بديلة: يستهدف أنْ يؤكّد حقيقة خاصّة باليوم الآخر، حتّى يحمل المشكّك بهذا اليوم أو الغافل عن الحساب على الالتفات لهذا الجانب.

يدلّنا على ذلك، أنّ الآية الكريمة قد استهلّت بقوله تعالى «و ما قدرُوا الله حقّ قدره»، أي: لم ينتبه هؤلاء المشركون أو المشككون أو الغافلون، على عظمة الله و هيمنته على الكون، مع أنّ الأرض و السماوات - في اليوم الآخر - بيده تعالى، فيكون التأكيد

على قضية اليوم الآخر هنا مجرد تذكير بهذا اليوم، وهو أسلوب له فاعلية أو إشارة وإمتاعه الفني دون أدنى شك، لأن النص - بمثل هذا الأسلوب - يحقق أكثر من إثارة فنية.

فهو يتداعى بذهن المتلقي المنحرف إلى هيمنة الله تعالى على جميع الكون، أي أنه بطريق غير مباشر يجعل المتلقي متداعياً بذهنه إلى هيمنة الله تعالى بنحوها المطلق، حيث إن تذكيره باليوم الآخر يحمله على التفكير بمطلق الهيمنة.

والأهم من ذلك أن تركيزه على اليوم الآخر يجعل المنحرف مهتماً بما ينتظره من الحساب في اليوم الذي يشكك فيه، بحيث يكون تذكيره بهذا اليوم - من حيث الهيمنة على الأرض والسموات - أسلوباً لحمل المنحرف على إعادة حساباته ومراجعة مواقفه المشككة حيال هذا اليوم أو حيال سلوكه المنحرف بنحو عام.

المهم - بعد ذلك - أن نتجه إلى تحليل الصور التي استخدمها النص القرآني الكريم بالنسبة إلى هيمنته تعالى على الأرض والسموات في السياقات التي أوضحناها.

إن الصورة الأولى (والأرض - جميعاً - قبضته يوم القيامة) هي صورة (تمثيلية) في الواقع، لأن التمثيل - كما كررنا - هو إحداث علاقة بين شيئين على نحو يكون أحدهما تجسيداً أو تعريفاً لطرفه الآخر، إنك ترى أن الصورة تقول: الأرض هي قبضته تعالى، أي أنها تجسد الأرض، في صورة كونها قبضته.

أما كيفية تجسيد ذلك، فأمر يقتادنا إلى أن نحدثك عن الصورة التمثيلية في تنوع مستوياتها، ومنها ارتكانها إلى نمط رمزي أو استعاري بالنسبة إلى عبارتها التي تتضمن معاني استعارية أو رمزية.

ولك أن تتساءل من جديد: إذا كانت الصورة تمثيلية، فكيف تصبح (استعارية) أو (رمزية) في الوقت ذاته؟

ونجيبك قائلين: إن الصورة المذكورة (تمثيلية) من حيث تركيبها، وتضمن رمزاً أو استعارة من حيث الدلالة لمفرداتها. فالأرض (متمثلة) في كونها (قبضة)، وهذا هو التمثيل. ولكن (القبضة) تتضمن دلالة (رمزية) أو (استعارية)، وبهذا تكون العبارة

المركبة (الأرض : قبضته) صورة تمثيلية، و تكون العبارة المفردة (قبضته) صورة رمزية أو استعارية. لكن : نتساءل من جديد: لماذا هذا التردد بين الاستعارة و الرمز، فالعبارة المذكورة (قبضته) إما أن نعدها رمزاً وإما أن نعدها استعارة؟

و لكن نجيبك على هذا السؤال، يحسن بنا أن نحلل بشيء من الوضوح دلالة الصورة أو العبارة المذكورة (قبضته)، القبضة هي : ما يقبض عليه بجميع الكف، وهذا يعني أن الأرض هي في قبضته بحيث أنها تكون تحت تصرفه تعالى، يستطيع أن يفعل بها ما يشاء، وبهذا تكون القبضة إما استعارة لقدرته تعالى أو رمزاً. أما كونها استعارة، فلأن الاستعارة هي : إعاره شيء لشيء آخر، إنها إعاره صفة الكف لصفة هي قدرته تعالى.

وأما أن هذه الصورة (رمز)، فلأن الرمز هو إشارة شيء لشيء آخر، فكما أن النور مثلاً هو إشارة إلى الإيمان، والظلام إشارة إلى الكفر، كذلك «القبضة» إنها إشارة إلى قدرته تعالى.

إذن : اتضح لنا كيف أن قوله تعالى (و الأرض : قبضته) هو، من حيث التركيب العامة للصورة، صورة تمثيلية لأنها بمثابة القول بأن الأرض هي بقبضة الله تعالى، فتكون تمثيلاً، كما أنها، من حيث التحليل لأجزاء هذا المركب، تتكون من رمز و استعارة هو عبارة (قبضته).

يبقى أن نوضح أهمية مثل هذا التركيب الصوري الذي يقوم على العنصر (التمثيلي)، من حيث التركيب العام، و يقوم على العنصر الرمزي أو الاستعاري، من حيث الأجزاء المركبة، فنقول : إن الله يستهدف لفت النظر إلى التعريف بقدرته تعالى، و التمثيل هو العنصر الصوري الذي يضطلع بمهمة التعريف. و بما أن قدرته لا حدود لها، حينئذٍ فإن الارتكان إلى صورة موضحة لسعة تلكم الهيمنة، يفرض ضرورته.

وكلنا يعرف بأن (الرمز) هو إشارة شيء محدود لشيء غير محدود، حسب ما يعرفه كل المعنيين بشؤون الفن، و حينئذٍ فإن الارتكان إلى (الرمز) يفرض ضرورته أيضاً. و أما بالنسبة إلى الاستعارة، فبما أن التعبير عن شيء بشيء آخر لا يتم إلا من خلال

إعارة الصفة التي تطبع الشيء، وهو: الكف، للتعبير عن شيء آخر هو الهيمنة التي يتّصف بها تعالى.

إذن: من حيث المسوّغات الفنيّة، جاءت هذه الصورة الممتعة، مزدحمة بخصائص متنوعة، بحيث إنّها اعتمدت ثلاثة أشكال من الصورة هي: التمثيل، الاستعارة، الرمز. وبهذا تكون الصورة، المشار إليها، متجانسة في طبيعتها العميقة مع طبيعة الهيمنة التي يتّصف بها تعالى.

أخيراً، ينبغي ألاّ تفصل هذه الصورة عن الصورة الأخرى المكتملة لها، وهي قوله تعالى (وَالسَّمَاوَاتِ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ) حيث أنّ الصورتين صيغتا على هذا النحو (والأرض جميعاً قبضته يوم القيامة وَالسَّمَاوَاتِ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ).

والسؤال هو: مادام النصّ في صدد تبين هيمنة الله تعالى، فلماذا جاءت الصورة المرتبطة بالأرض تعتمد عبارة (الأرض: قبضته)، بينما جاءت الصورة المرتبطة بالسموات تعتمد عبارة (وَالسَّمَاوَاتِ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ)؟ لماذا نجد هذا الفارق بين صورتَي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ، مع أنّهما، أي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ، خاضعتان لهيمنةٍ واحدة؟ هذا ما يتطلّب شيئاً من التفصيل.

ما هو السرّ الفنيّ الكامن وراء هاتين الصورتين اللتين تتحدّث أولاهما عن الأرض وهيمنة تعالى عليها، حيث رمز لها بالقبضة، وتتحدّث الأخرى عن السَّمَاوَاتِ وترمز بأنّها مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ؟

لكن قبل أن نجيبك على هذا السؤال، ينبغي أن نحلّل هذه الصورة الفنيّة (وَالسَّمَاوَاتِ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ)، وهذا ما نبدأ به الآن.

إنّ هذه الصورة تنتسب إلى (الرمز)، كما تنتسب إلى (الاستعارة).

أمّا كونها (استعارة) فلاّنها تستعير صفة شيء لشيء آخر، تستعير صفة اليد (اليمين وطيّها) لشيء آخر هو هيمنته تعالى.

أمّا كونها (رمزاً) فلاّنها (اليمين) وعملية (الطي) هما إشارة شيء إلى شيء آخر، وهو مهمّة الرمز، إشارة اليد وطيّها إلى هيمنته تعالى.

والمهمّ هو : أن نوضّح مستويات الدلالة التي تشرح بها هذه الصورة (الرمزية) أو (الاستعارية) فنقول : إنّ صورة (السموات مطويات بيمينه) تُعدّ واحدةً من الصور الممتعة في القرآن الكريم. فالسموات، رغم كونها غير خاضعة لتقديراتنا الحسّية ، من حيث حجمها و مدياتها و حدودها، إلّا أنّها تتميز عن الأرض بكونها أشدّ خلقاً، بخاصّة في ارتفاعها و قيامها بغير عمد نراه، ممّا يعني أنّ تفاوتها عن الأرض يتطلّب تفاوتاً في صياغة الصورة الفنّية أيضاً.

لا شكّ أنّ خضوعهما لهيئته تعالى يتطلب تجانساً في صياغة مفردات الصورة، وهذا ما نلاحظه في صورتَي (الأرض : قبضته) و (السموات مطويات بيمينه)، حيث جاءت الصورتان متجانستين في اعتمادهما على رمز خاصّ هو (اليد)، كلّ ما في الأمر أنّ الهيمنة على الأرض جاءت مختصّة بإحدى حالات مظاهر اليد، وهي (القبضة)، والهيمنة جاءت - بالنسبة إلى السموات - خاصّة بحالة أخرى من مظاهر اليد وهي (يمينها).

و حينئذٍ، نجد تفاوتاً و تجانساً في الصورتين في آنٍ واحد، التجانس هو اختصاص حركة (اليد) بالنسبة إلى رمز الهيمنة. و التفاوت هو اختلاف الحالات التي تصدر عن حركة اليد.

بيد أنّ التساؤل يتكرّر من جديد : ما هي الأسرار الفنّية لكلّ من هذين الاختلافين في حركة اليد و انعكاساتها الرمزية على الصورتين المذكورتين؟

(اليمن) - بالقياس إلى اليد اليسرى البشرية بطبيعة الحال - هي العضو الفعّال في الحركة، حيث أنّ حمل الأشياء و صناعتها أو تحطيمها... إلخ يعتمد يمين اليد، و حينئذٍ فإنّ جعلها (رمزاً) للهيمنة على السموات يتناسب بوضوح مع الفعالية التي تطبع حركة اليد اليمنى.

و هذا بالنسبة إلى الشطر الأوّل من الصورة.

و أمّا بالنسبة إلى شطرها الآخر، و نعني به عبارة (مطويات)، فيمكنك أن تتبيّن رمزها إذا أخذت بنظر الاعتبار أنّ الصورة تتحدّث عن يوم القيامة، وأنّ السموات

معرّضة - كما هو الأمر بالنسبة الى الأرض - إلى التلاشي، وأنَّ عملية التلاشي هنا يُنظر إليها في سياق هيمنته تعالى على الكون، وليس في سياق التحدّث عن تلاشي الكون يوم القيامة فحسب، بل التلاشي المقرون بهيمنته تعالى.

ولذلك لم تُصغ الصورة هنا مماثلة للصور الأخرى التي تتحدّث عن فناء السماوات، مثل قوله تعالى (فكانت وردة كالدهان)، أي لم تتحدّث عن نمط الفناء ومستوياته، بل تتحدّث عن مجرد قدرته تعالى على إفناء السماوات مقرونة بما يترتّب على ذلك من النتائج التي تنتظر مصائر المنحرفين أو المشركين... إلخ.

وإذا كان هذا الأمر كذلك، حينئذٍ فإنَّ عبارة (مطويات)، أو الصورة العامّة (مطويات يمينه) سوف تتناول مستوى هيمنته تعالى على السماوات مقرونة بتخويف المنحرفين من المصائر التي تنتظرهم يوم القيامة. هذه الدلالة، تظلّ متجانسة - كما سنرى - مع صورة (مطويات يمينه)، كيف ذلك؟

عندما نقول: إنَّ الشخص قد طوى هذا الشيء يمينه مثلاً، فهذا يعني أنّه قبض عليه ولواه وأخفاه أو حطمه و عطّله عن جميع فاعلياته أو مظاهره... إلخ.

ومن الواضح، أنَّ ما يُطوى عادةً يتّسم بحجم محدود يتناسب مع القدرة المحدودة للشخص.

والآن إذا نقلنا هذه الحقيقة إلى قدرته تعالى بالنسبة إلى الكون - ومنه السماوات - وتأملنا الصورة (الرمزية) التي استخدمها النصّ القرآني الكريم في قوله تعالى (والسماوات مطويات بيمينه)، وجدنا أنَّ السماوات هي أشدّ المظاهر الكونية خلقاً من حيث السعة وغيرها.

وكذلك عندما يستخدم للهيمنة عليها رمز (مطويات يمينه)، حينئذٍ فإنَّ عملية (الطي) لها. يعني أنَّ قدرته تعالى لا حدود لها، بحيث يجعل تلاشي السماوات بمثابة من يمسك على الشيء فيطويه بيمينه.

ولك أنَّ تصوّر هنا ليس سماءً وإنّما مجموعة سماواتٍ، لا حدودَ لسعتها وامتداداتها و حجومها و محتوياتها، لك أنَّ تصوّر كيفية أنَّ تكون هذه السماوات

(مطويات) بيمينه. إنها من السهولة بالنسبة إلى الله تعالى بحيث تُشبه من يحاول أن يطوي شيئاً في متناول يده.

إذن: عملية (الطي)، بما أنها في تجاربنا البشرية، تقتزن بالسيطرة على شيء محدود يتناسب والقدرة المحدودة للبشر، حينئذٍ فإنَّ نقلها إلى قدرة الله تعالى بالنسبة إلى سعة السماوات، تظلُّ متجانسة تماماً مع ما يستهدفه النصُّ من الإشارة إلى قدرة الله غير المحدودة وسيطرته على أكبر ما تتصوَّره من مظاهر الكون.

بقي أن نشير إلى ما كرّرناه من أنَّ الفارقة بين عملية (الطي) للسماوات وبين عملية (القبضة) للأرض، تتّضح تماماً إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار كلاً من طبيعة تصوراتنا للأرض والسماوات، حيث قلنا في حينه: إنَّ الأرض - من حيث السيطرة عليها - قد رمز لها النصُّ القرآني الكريم بعبارة (قبضة)، والقبضة هي ما يقبض عليه بجميع الكفِّ، بينما رمز للسيطرة على السماوات بعبارة (مطويات بيمينه)، وأنَّ الفارق بين (القبض) للشيء وبين (الطي) له، يتبلور أمامنا الآن بوضوح حينما تقارن بين الأرض والسماوات في طبيعة خلقهما، حيث نجد أنَّ الأرض - وهي محدودة حجماً بالنسبة إلى تصوراتنا الذهنية عن سعة المساواة - تتناسب مع رمز (القبضة)، وأنَّ السماوات تتناسب مع رمز (مطويات بيمينه).

يضاف إلى ذلك، أنَّ الموقع الجغرافي لكلٍّ من الأرض والسماوات، يفرض ضرورته الفنية في صياغة الرمزين المذكورين، حيث إنَّ (القبض) لما هو أدنى - أي الأرض - يتجانس مع حركة المسك بجميع الكف للشيء، وأنَّ (الطي) لما هو أعلى (أي السماوات) يتجانس مع حركة اليمين أو اليد اليمنى، بالنحو الذي أوضحناه.

أخيراً، ينبغي لفت النظر إلى العبارة التي ختمت بها الصورتان الرمزيتان «سبحانه وتعالى عما يشركون»، حيث نستخلص من هذه العبارة دلالة جديدة هي، أنَّ النصَّ يركز على سلوك المشركين وأَنَّهُ يستهدف لفت النظر إلى أنَّ ما يجعله المنحرفون من الشركاء لله تعالى لا يملكون هذه القدرة التي تقبض على الأرض وتطوي السماوات، وهذا الاستخلاص للدلالة الجديدة، يضيف إلى السمات الفنية التي أوضحناها، بُعداً آخر من جمالية الصورتين الرمزيتين، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

سورة فصلت

قال تعالى : ﴿و قالوا قلوبنا في أكنةٍ مما تدعونا إليه و في آذاننا وقرٌ و من بيننا و بينك حجاب فاعمل إننا عاملون﴾^١.

النصّ المتقدّم يتضمّن جملة صور هي الأكنة و الوقر و الحجاب، الأكنة تتّصل بالقلب، و الوقر يتّصل بالأذن، و الحجاب يتّصل بالبصر.

و ممّا لا شكّ فيه، أنّ نصوصاً قرآنية متنوعة تحدّثت عن المنحرفين و وصمتهم بالعمى و الصمّ و البكم، و تحدّثت عن الختم و الغطاء و الحجاب و نحوها من السمات السلبية لهم، إلّا أنّ لكلّ نصّ سياقه الخاصّ، و من ثمّ له عنصره الصوري الخاصّ أيضاً، هنا في النصّ الذي نواجهه، نجد أنّ القلوب قد رسمها النصّ، و هي في أغطية، و هي تتماثل مع عملية (الختم) التي رسمها في نصوص أخرى، من حيث كونها قلوباً لا تفقه رسالة الإسلام، إلّا أنّ الفارق هو أنّ الختم مثلاً إنّما يتشكّل وفق هيئة تختلف عن هيئة الأغطية، كما أنّ الختم يضعه الله تعالى على أفئدتهم، و أمّا الأغطية فإنّما يضعونها هم على قلوبهم فيما لا يمكن أن يختموا هم قلوبهم، و هذا الجانب الأخير (وضع الأكنة) قد رسمه النصّ - كما هو واضح - خلال عنصر الحوار الذي أجراه على ألسنتهم، بصفة أنّ الإقرار أشدّ فاعليّةً و إقناعاً من الرسم الخارجي لهم حيث تفرضه سياقات أخرى، و لذلك لم يرسمهم النصّ مختومي الأفئدة، بل رسمهم و هم يضعون الأغطية على قلوبهم، و هو ما يتّسق ومهمّة الحوار، مقابل الختم الذي يتساوق مع مهمّة السرد.

و من الواضح أنَّ المنحرف حينما يتطوَّع و يضع غطاءً على قلبه حيال الحقيقة التي يدعوهُ النبي ﷺ إليها، فهذا يكشف عن درجةٍ كبيرة من السلوك المعاند، مثلما يكشف عن مدى الالتواء و العقد التي تغلفه، بحيث أنَّه لا يكتفي بعملية الرفض لمبادئ الله تعالى، بل يصرِّح بأنَّه يضع غطاءً على قلبه حتَّى لا تنفذ إليه الحقيقة. ترى هل ثمة نزعة مرضية أشدَّ درجة من هذا النمط؟

و الأمر كذلك حينما يسلك نمطاً آخر من السلوك المغرق في المرض، ألا و هو تصريحه بأنَّه في أذنه و قرأ، أي ثقلاً ممَّا يدعوهُ النبي ﷺ إليه.

و من الواضح أيضاً أنَّ المنحرف لو اكتفى بالغطاء على قلبه لكانت درجة مرضه وعقده بالغة المدى، فإذا أضاف إلى ذلك سلوكاً آخر - و هو التصريح بثقل الأذن عن الاستماع إلى الحقيقة - بلغت درجة مرضه مدى أبعد.

إلا أنَّ الأمر لم يقف عند هذا الحدِّ، بل أضاف المنحرف سلوكاً إلى ذلك يبلغ قسمة الانحراف، ألا و هو وضع الحجاب أو الحاجز بينه و بين رؤية النبي ﷺ، و سواء كان المقصود هو مجرّد الرمز أو كان حقيقةً، كما تذكر بعض النصوص المفسّرة من أنَّ أحدهم كان يضع ثوبه على وجهه، تعبيراً عن الفاصل بينهما، فإنَّ النزعة المرضية البالغة أشدّها هي السمة للمنحرفين، و ممَّا يعزّز هذا الاتجاه التفسيري أنَّ النصَّ القرآني الكريم وصف أقوامَ نوح ﷺ بأنَّهم كانوا يضعون ثيابهم على وجوههم حتَّى لا ينظروا إليه، تعبيراً عن رفضهم الشاذَّ لرسالة السماء.

المهم، أنَّ وحدة السلوك المرضي لدى المنحرفين، سواء كانوا من الأقوام الباغية أم من المعاصرين لرسالة الإسلام، تزيد قناعة المتلقّي بالحقيقة الذاهبة إلى أنَّ الراضين لمبادئ السماء يعانون أزماتٍ نفسيةً حادةً للدرجة التي لحظناها في الصور الرمزية والاستعارية التي رسمها النصُّ القرآني الكريم.

قال تعالى: ﴿ثُمَّ اسْتَوَىٰ إِلَى السَّمَاءِ وَهِيَ دُخَانٌ فَقَالَ لَهَا وَلِلْأَرْضِ ائْتِيَا طَوْعًا أَوْ

كرهاً قالتا أتينا طائعين»^١.

من الواضح، أنَّ الصورة وحدها تشكّل عنصراً فنياً له فاعلية في استجابة القارىء، فإذا أُضيف إليها عنصر فنيّ آخر تضاعفت جمالية النصّ. و الصورة أعلاه قد أُضيف إليها عنصر «الحوار»، وهو عنصر حينما ينفرد به النصّ يهبه أهميّة كبيرة، بصفته تعبيراً حيويّاً من أهمّ ما يتميّز به سلوك الشخصية من جانب، وبصفته يكشف عن تطوير الأحداث والمواقف على شتّى مستوياتها من جانب آخر.

وفي النصّ المتقدّم نلاحظ عنصري الحوار و الصورة قد تلاهما بنحوٍ مدهش، بحيث يعجز الدارس عن تبیین مدى جماليته الفائقة، ولقد تناول البلاغيون القدماء هذا النصّ وكشفوا عن وجوه إعجازه من خلال أدواتهم المعروفة آنئذٍ (في المعاني و البيان والبدیع)، واعتبروه واحداً من النصوص المعدودة التي لها تميّزها الملحوظ بالقياس إلى سائر الصور الجمالية.

و المهم، أنَّ نعرض لهذه الصورة أو الحوار في ضوء الخصائص التي يمكننا أن نستخلصها من ذلك، فنقول: نواجه في هذا النصّ - قبل كلّ شيء - محاورَةً من نمط خاصّ، كما نواجه (رمزاً)، أو لنقل: أحد أشكال الصور، وهو الصورة الرمزية مقابل صورٍ أُخرى، كالتشبيه والاستعارة والتمثيل... إلخ، حيث إنّ بعض هذه الصور قد تمازجت مع (الرمز) وكوّنت من ذلك صورة مركّبة لها خصوصيتها.

الصورة المركّبة تقول: إنّ الله تعالى قال للسماء و للأرض اتّنيا، فأجابتا: أتينا طواعية.

طبيعياً، ليس ثمة حوار حقيقي مادام تعالى منزهاً عن التجسيم، و حتّى في نطاق الإلهام للشخوص أو الظواهر أو التكليم مع البعض، فإنّ ذلك يتمّ من خلال قنوات غيبية لا مجال للتعريف بها. و هذا يتصل بأحد طرفي المحاورَة (الله تعالى)، و أمّا الطرف الآخر فإنّ محاورته في حالة كونه من الشخوص كالملائكة والمصطفين، أو في حالة استنطاقه،

كالظواهر الطبيعية من سماء وأرض. فإنّ ذلك يتمّ إمّا من خلال الحوار الانفرادي، كالداعي مثلاً، أو خلال القنوات الغيبية أيضاً.

والمهم هو أنّ محاوراة الطرف الأخير قد تكون (واقعاً)، وقد تكون صياغة (رمزية)، والاحتمالان في الصورة التي نحن في صدددها وإردان دون أدنى شكّ. فالنصوص القرآنية والحديثية طالما تشير إلى أنّ الظواهر المادية من سماء وأرض وبرّ وبحر ونبات وجماد.. إلخ، تمارس عمليات (تسبيح) وغيره، إلّا أنّ البشر لا يفقه كلامها، فاذا كان الأمر كذلك، حينئذٍ لا مانع من أن تجسّد إجابة السماء والأرض على نحوها الواقعي (إتيانها طائعين لا مكرهين).

وأما الاحتمال الآخر، وهو الإجابة الرمزية، ومن باب أولى: القول الرمزي «أنتيا طوعاً أو كرهاً» فيظلّ قوياً دون أدنى شكّ، ولعلّه هو الذي يهب هذه الصورة جمالياتها الباعثة على الإثارة، وهذا ما يتطلّب قسطاً من التوضيح، كيف ذلك؟

إننا إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ آية ظاهرة فنيّة إنّما تكتسب أهمّيّتها فلاّتها توظّف من أجل هدفها الفكريّ، حينئذٍ فإنّ أهمّيّة الصورة التي نحن في صدددها تتمثّل في هدفها الفكري الذاهب إلى أنّ قدرته تعالى لا حدود لها، وأنّه تعالى يقول للشيء كن فيكون . لكن هذه الفكرة حينما يريد النصّ القرآني الكريم أن يعمّقها في ذهن المتلقّي وأن يفصّل في بعض جوانبها، عندئذٍ تجيء الصورة الرمزية لتمارس وظيفتها في التعميق والتفصيل، ويجيء (الحوار) عنصراً آخر في تجسيد هذا الهدف. إنّّه تعالى (أراد) خلق السماء والأرض، وهذا ما تمّ بالفعل، بمحض الإرادة المشار إليها، إلّا أنّ المتلقّي - نحن البشر - بما أننا نتعامل مع الأشياء بـ(أدوات) - ومنها (اللغة) - حينئذٍ فإنّ التوكيد عليها يظلّ واحداً من العناصر الفنيّة في التعامل، ويظلّ (الحوار) أحد أشكالها الأشدّ حيويّةً لدى المتلقّي، نظراً لما يواكبه من إثارة «سؤال» واستتباعه «إجابة»، وما يتواكب مع الأسئلة والأجوبة من طرائق في طرحهما المصحوب بما هو خطاب من الأعلى أو المماثل الأدنى، أو بما هو إيجابي أو سلبي، أو بما هو مألوف أو مشكل... إلخ، كلّ أولئك يجسّد عنصراً (حيوياً) لدى المتلقّي، بما يصاحبه من الإمتاع النابع من طبيعة هذه

الخصائص الحوارية، والنصّ الذي نحن في صده قد انتخب نمطاً من المحاوراة بين طرفين أحدهما (الله تعالى) - وهو الخالق - والآخر هو المخلوق.

ومن الطبيعي ألا يتلكأ المخلوق من الانصياع للخالق، ومن ثمّ من الطبيعي أن تتمّ المحاوراة من خلال صياغة سؤال أمر وجواب مطيع (قال لها وللأرض: اتنيا طوعاً...). لكن: ثمة خطاب فنيّ هنا هو أنّ المسألة لم تُصغ بهذا القدر من إصدار الأوامر وتنفيذها، بل من إثارة (فرضية) هي: إمكانية ألا يقترن التنفيذ بما هو طوعية، بل كرهاً - على سبيل المثال - وفي أمثلة هذه الفرضية يصوغ الخطاب الفنيّ إجابة هي: أن التنفيذ يتمّ طوعية، كما هو لسان جوابهما (وأتينا طائعين)، والسؤال هو: ما هي الأسرار الفنيّة لأمثلة هذا الخطاب المصحوب بعملية (الطوعية أو الكره)، وانتخاب الأولى منهما (أي: الطوعية)؟ ثمة أولاً حقيقة موضوعية هي أن بعضاً من مخلوقات الإنس والجنّ قد يتمرّد على أوامر الله تعالى، وأن بعضاً منها قد يلتزم بها مكرهاً، فإذا أخذنا هذه الحقيقة بنظر الاعتبار ونقلناها إلى الدلالات الرمزية لفنّ التعبير، حينئذٍ نتحسس مدى جمالية هذه الصورة الحوارية (اتنيا طوعاً أو كرهاً، قالتا: اتينا طائعين). إن مجرد احتمالنا لإمكانية أن يتمرّد بعض المخلوقين، أو يكره على ممارسة شيء، كافٍ في استثماره فنياً وانسحابه على مخلوقات أخرى كالسماء والأرض، وهذه هي أهمّ ما تتّسم به وظائف الرمز الفنيّ، كما هو واضح، وإذا نقلنا هذه الحقيقة، إمكانية أن يكره بعض المخلوقين على تنفيذ أوامر الله تعالى، كبعض الجنّ الذين سخرهم الله تعالى لسليمان مثلاً، إلى بعض المخلوقات (كالسماء والأرض) أمكننا أن نتبيّن مدى جمالية أمثلة هذه المحاوراة المنطوية على جانبيين من الصياغة، أولهما أن يطالب الله تعالى السما والأرض بالإتيان طوعاً أو كرهاً، و ثانيهما أن يأتي جوابهما بالإتيان طوعية. فجمالية الصياغة الأولى تتمثّل في إيتائهما على نحو لا يتخلّف عن إرادته تعالى، فسواء كان ذلك طوعية أو كان ذلك كراهية، ففي الحالتين أنّه تعالى إذا أراد أن يقول للشيء: كن، لا بدّ لذلك الشيء أن يكون. و جمالية الصياغة الثانية تتمثّل في إيتائهما طوعية لا كرهاً.

ومن الطبيعي أن تكون لهذه الإجابة (قالتا: اتينا طائعين) إثارتها الفنيّة الخاصّة،

فبالرغم من إمكانية أن يكون الإتيان كرهاً، إلا أن الإجابة بالإتيان طوعية تكشف عن ترشح هذه المحاورة الرمزية بأكثر من دلالة، وهذا ما يهبها مزيداً من الدهشة الفنية، حيث يمكن للمتلقّي أن يستكشف من جانب بأن إرادته تعالى ماضية بأية حال من الأحوال، طوعية بالنسبة إلى الطرف الآخر أو كرهاً، ويمكن أن يستكشف من جانب آخر بأنها ماضية على نحو طوعية الشيء، حيث ترمز (الطوعية) على كينونة الشيء بعد أن يريده تعالى أن يكون دون أن يستحضر المتلقّي في ذهنه إمكانية (الكره) في ذلك.

قال تعالى: ﴿وَمِن آيَاتِهِ أَنْ تَرَى الْأَرْضَ خَاشِعَةً فَإِذَا أَنْزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ إِنْ الَّذِي أَحْيَاهَا لَمُحْيِي الْمَوْتِ إِنَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾^١.

ثمة حقائق علمية حينما تُصاغ وفق لغة الفن، يهبها الفن طرافة خاصة، ومنها: صورة الأرض الجرداء وقد نزل عليها المطر فأنبثت.

إن النص في صدد عرض الظواهر الإبداعية لله تعالى، ومنها: إحياء الأرض الميتة، حيث نجد في مواقع متنوعة من القرآن الكريم هذه الصورة المألوفة (أي إحياء الأرض الميتة) متكررة بنفس الصياغة الاستعارية التي تخلع على الأرض صفتي الموت والحياة. أمّا في النص الذي نحن في صدد، نواجه صورة جديدة تجمع إلى الصفة الاستعارية الجديدة جمالية خاصة تتناسب أساساً مع طبيعة الأرض الزراعية. الجديد هنا هو: خلع صفة «الخشوع» على الأرض بدلاً من صفة (الموت)، ثم خلع سمة (الاهتزاز) و (الربا) عليها بدلاً من صفة (الحياة)، مع ملاحظة أن النص في صدد الربط بين موت الأرض وإحيائها وبين إحياء الموتى يوم القيامة، فيما تظلّ سمتا الإحياء بعد الموت هما الرابطة المشتركة بين الواقعتين، وهذا ما نجده - كما سبق الإشارة - في مواقع متنوعة من القرآن الكريم، فيما يجيء التناسب بينهما لفظياً ودلالياً من الوضوح بمكان كبير، بل إننا لنجد ذلك في الصورة الجديدة أيضاً حينما عقب عليها بفقرة (إن الذي

أحيائها لمحي الموتى) ولكن ما يعيننا الآن هو ملاحظة السمات الجديدة، أو العلاقة الجديدة بين موات الأرض وإحيائها، وبين الخشوع والاهتزاز... إلخ.

أما بالنسبة إلى السمة الأولى، وهي العلاقة بين موات الأرض وبين الخشوع، فإنّ الخشوع يعني الاستكانة مقابل الاهتزاز.

طبيعياً، الخشوع يتضمّن جملة دلالاتٍ، إلّا أنّ المقصود منها ما يقابل الاهتزاز بقرينة السمة الأخرى التي قال تعالى عنها «اهتزت»، فنحن نلاحظ في مواقع أخرى من السورة - كما كرّرنا - أنّ الإحياء يجيء مقابلاً للموات، ممّا يعني أنّ (الاستكانة) تجيء مقابلة للاهتزاز كما هو واضح.

و السؤال هو : ما هي المنطويات الفنّية لمثل هذه الصورة؟

في مقدّمة هذه المنطويات - كما نحتمل - أنّ النصّ في صدد رصد الظاهرة من الزاوية الجمالية، مضافاً إلى الزاوية الإبداعية بشكل عام. فالنصّ القرآني الكريم حينما يشير إلى خلق السماوات والأرض أو الليل والنهار أو الإحياء والإماتة مثلاً، فإنّه حيناً يشير إليها مجرد ظواهر إبداعية تنم عن نحو قدرة الله تعالى، وحيناً يستهدف إرادتها من حيث كونها مرأى يستمتع به البصر لإشباع الحاسة الجمالية لدى الإنسان.

و الصورة المطروحة أمامنا هي من النمط الذي يجمع بين القدرتين : الإبداعية و الجمالية، مرتبطين بهدف آخر هو الاستدلال على بعث الناس بعد موتهم في اليوم الآخر، وبهذا يكون النصّ قد استهدف جملة محاور من وراء هذه الصورة المدهشة من حيث عناصرها و تركيبها المتعدّدة الأطراف.

المهمّ، أن نعود إلى محورها الأوّل في الصورة المتمثّلة في اهتزاز الأرض بعد خسوعها من خلال نزول الماء عليها.

إنّ عملية الاهتزاز يشاهدها الرائي بوضوح حينما ينشقّ التراب عن النبت في أوّل نموّه، فالحبّة حينما يبدأ وليدها بالخروج من داخلها تدفع التراب إلى الأعلى فتفتتح الأرض، وهذه هي أولى عملية الاهتزاز، ثمّ حينما يتواصل نموّها تشقّ التراب فتبرز على سطحه، وهذه هي العملية الثانية، يضاف إلى ذلك، أنّ تشربها بالماء يخضعها لحركة

خاصّة أيضاً، إلّا أنّ هذه الحركة قد تصاحبها سمة الاهتزاز، وقد لا تصاحبها، بينما نجد خروج النبت مصحوباً بالعملية المذكورة دون أدنى شكٍّ. والمهمّ بعد ذلك، أنّ الرائي وحده يستطيع أن يتحسّس جمالية الاهتزاز حينما يتابع أولى عمليات النمو للنبت، فلو افترضنا أنّ النبت ينشقّ فجأة من داخل الأرض، لما صاحب هذه العملية إحساس بجمالية الحركة، كما أنّ هذه الحركة لا تقتزن بالإحساس بالجمال لو لم يخلع عليها صفة الاهتزاز دون غيرها من السمات كالانتفاخ أو الانشقاق ونحوهما. هنا، فإنّ الاهتزاز يظلّ، من جانب، هو التعبير الأدقّ دلاليّاً، ومن جانب آخر، هو التعبير الأشدّ جماليّاً بالنحو الذي أوضناه.

وأما بالنسبة إلى المحور الآخر من الصورة، وهو (وربت)، والربا دلاليّاً، يعني الازدياد أو النمو، فأمرٌ لا يحتاج إلى تعقيب بقدر ما تُعدّ الصورة امتداداً لسابقتها من حيث كونها تجسّيداً لحجم الحركة مقابل خشوع أو استكانة الأرض، فالصورة الأولى «الاهتزاز» تجسّد حركة الأرض في أوّل ظهور النبت مقابل خشوعها قبل نزول الماء عليها، أمّا الثانية فتجسّد اتساع الحركة، أي نموّ النبات واستمراريّته، ومن البين أنّ الظاهرتين: الإبداعية والجمالية لا تنفكّان عن الصورة المشار إليها، كما سبق القول، حيث أنّ عملية الزرع بالنحو المتقدّم توميء إلى الظاهرتين المذكورتين بوضوح.

بيد أنّ الأهمّ من ذلك كلّهُ أنّ النصّ يركّز على الظاهرة الإبداعية ويربطها - من ثمّ - بقدرته تعالى على إبداع آخر هو إحياء الموتى، حيث عبّ النصّ القرآني الكريم على الصورة المتقدّمة بقوله تعالى: **إِنَّ الَّذِي أَحْيَاهَا لِلْمُحْيِي الْمَوْتَى**.

والملاحظ هنا، أنّ النصّ في تعقيبه قد استخدم صورة استعارية غير الصورة الأولى، ونعني بها صورة «إحياء الأرض»، وهي الاستعارة التي يستخدمها - كما كرّرنا - في غالبية النصوص، وهذا يمثل منحى آخر من الصياغة الجمالية للصورة، كيف ذلك؟

قلنا: إنّ الاستعارة الذاهبة إلى إحياء الأرض بعد مواتها تظلّ من النصوص النموذجية في القرآن الكريم، كما أنّ الاستدلال بها على بعث أو إحياء الإنسان بعد موته في اليوم الآخر يظلّ من النصوص النموذجية أيضاً.

والطريف في الصورة التي نحن في صدها هو أنّ النصّ خلع سماتٍ جديدة على الاستعارة، ولكنّه احتفظ بعملية الاستدلال بنفس القيم اللفظية، ممّا يعني أنّ الهدف الفني من الصورة هو تحقيق البعد الجمالي فيها من خلال عنصره (الطرافة) و عملية الاهتزاز وغيرها، مضافاً إلى بعدها الفكري، لذلك، عمد النصّ (في عملية الاستدلال) إلى استخدام نفس الصيغ اللفظية الواقعية (إحياء الموتى)، بحيث جعلها بمثابة توازن فكري للصورة الاستعارية، أي: جعل المتلقّي مستخلصاً من عملية الخشوع والاهتزاز عمليتي موت و حياة بالنحو الممتع الذي لحظناه.

قال تعالى: ﴿و لو جعلناه قرآناً أعجمياً لقالوا لولا فُصِّلَتْ آيَاتُهُ أعجمي وعربي قل هو للذين آمنوا هدى و شفاء و الذين لا يؤمنون في آذانهم وقرّ و هو عليهم عمى أولئك ينادون من مكان بعيد﴾^١.

الذي يعيننا من الآية الكريمة هو فقرتها الأخيرة (أولئك ينادون من مكان بعيد) حيث أنّ صورة (أنّ القرآن هو شفاء للمؤمنين)، و صورة الوقر أو العمى بالنسبة إلى غير المؤمنين قد سبق تناولهما في نصوص متقدّمة، و السؤال هو ما هي السمات الجمالية والفكرية لهذه الصورة (أولئك ينادون من مكان بعيد)؟ .

قد يخيّل إلى القارئ أنّ هذه الفقرة خطاب مباشر لا صورة فيه مثلاً لآية عبارة قرآنية تعتمد غير الصورة سمة فنيّة لها، كالسمة اللفظية أو المعنوية أو الإيقاعية... إلخ، وقد يكون الأمر كذلك مادام الفنّ غير منحصر في التركيب الصوري. بيد أنّنا لو أمعنا النظر في العبارة المذكورة لوجدناها تحفل بعناصر صورية، أو - وهذا ما يمنحها مزيداً من الأهميّة الفنيّة - أنّها تظلّ متأرجحة بين كونها تعبيراً مباشراً و بين كونها تعبيراً صورياً، فيما يكسبها مثل هذا التآرجح نوعاً من الإثارة الجمالية الممتعة، بصفة أنّ ترشّح النصّ بتنوع الدلالة أو انطواءه على تفجير الدلالة لدى المتلقّي حسب خبرته في التدوّق، يهبه

نوعاً خاصاً من الإمتاع الذي يعتمد على كشف المتلقّي أي مساهمته في استكشاف الدلالة.

إنّ الصورة أو العبارة المشار إليها جاءت في سياق صور متنوعة تصبّ في وصف الكافرين من حيث استجاباتهم السلبية حيال القرآن الكريم مقابل استجابات المؤمنين حياله، حيث جعله النصّ هدًى وشفاءً بالنسبة إلى المؤمنين، وجعله قرأً وعمىً بالنسبة إلى الكافرين.

إنّ صور الوقر والعمى - كما سبقت الإشارة - تمثّل رموزاً تحدّثنا عنها في حينه، وأمّا صورة «أولئك ينادون من مكان بعيد»، فتجيء خطاباً صورياً جديداً يتناسب مع الخطابات السابقة. ويمكننا أن نذهب إلى أنّ مجيء هذه الفقرة في سياق صور متسلسلة تجعل المتلقّي يتداعى بذهنه إلى أنّ هذه الفقرة بدورها صورة امتدادية، أو لنقل : صورة مترتبة على الصور السابقة، كيف ذلك؟

مادام النصّ قد وصف المنحرفين بالوقر والعمى، أي بعدم سلامة آذانهم وعيونهم (والذين لا يؤمنون في آذانهم وقر وهو عليهم عمى) أي بكونهم صمّاً عمياً، حينئذٍ فإنّ (مناداتهم من مكان بعيد) يتناسب تماماً مع صفتي الصم والعمى، كيف ذلك؟ للمرّة الجديدة نتساءل:

إنّ من في أذنيه وقرأ لا بدّ من مناداته بصوت مسموع، كما أنّ الأعمى - وهو لا يبصر مكانه - لا بدّ من مناداته بصوت مسموع يتّجه إلى مصدره. ولكّنه التساؤل هو: لماذا أو ما هي مداخلة (المكان البعيد) في هذا الصدد؟

أي أنّه من الممكن أن ينادى الأصمّ بصوت عالٍ، وأنّ ينادى الأعمى بصوت عادي، وحينئذٍ ما هي مداخلة (بعد المكان) في هذه الصورة؟

قبل أن نجيب على هذا السؤال، ينبغي أن نتّجه إلى سمة فنيّة أخرى تبتعث سؤالاً آخر هو هل أنّ النصّ يتحدّث عن هؤلاء الصم العمي الذين ينادون من مكان بعيد دنيوياً، أم يتحدّث عنهم أخروياً؟ في الحالتين ثمة سمات فنيّة مثيرة تترتّب على الظاهرة المذكورة.

إذا قلنا: إِنَّ النّصَّ في صدد مناداتهم دنيوياً، فإنَّ التناسب الفنّي يتمثّل في أنّ الأعمى والأصم يتناسبان - كما سبقت الإشارة - مع مناداتهما من مكان بعيد، بصفة أنّ النّصَّ يستهدف الذهاب إلى أنّ أمثلة هؤلاء بمثابة من يناديهم من مكان بعيد، حيث لا يسمعون الصوت ولا يبصرون الشخص المنادي، ومن ثمّ يكون التوازن الصوري بين الدالّتين هو أنّهم لا قابلية لديهم على إمكانية الاستماع إلى قول الحقّ ولا النظر إليه.

وأما في حالة ذهابنا إلى أنّ المناداة هنا هي أُخروية، أي أنّهم في الآخرة - عند الحساب - ينادون من مكان بعيد، عندئذٍ تنبثق إشارات فنيّة جديدة، حيث تشير بعض النصوص المفسّرة إلى أنّ المنحرف ينادي بأقبح الأسماء فيه، إلّا أنّ التساؤل هو: ما هي صلة أقبح مسمياته بالمناداة من المكان البعيد؟ يمكن القول بأنّ صلة ذلك تتمثّل في عملية الفضح والتشهير ونحوهما من الجزاءات التي تلوّح بها نصوص القرآن الكريم والحديث الشريف بالنسبة إلى المنحرفين، فالمناداة بما يقبح من أسماء المنحرف - في حدّ ذاتهما - تشكّل شدة كبيرة عليه، فإذا كانت من مكان بعيد فإنّ الشدّة تتضاعف لأسباب، منها إسماع عدد أكبر من الخلائق المتجمّعة في الأمكنة البعيدة، ومنها استتباع المناداة من بعيد صوتاً عالياً، فيما ينطوي علوّ الصوت على دلالة واضحة هي علوّ درجة السخرية والإهانة للشخص المنحرف.

قال تعالى: ﴿وَإِذَا أَنْعَمْنَا عَلَى الْإِنْسَانِ أَعْرَضَ وَنَأَى بِجَانِبِهِ وَإِذَا مَسَّهُ الشَّرُّ فَذُو دُعَاءٍ عَرِيضٍ﴾^١.

العنصر الصوري في هذه الآية الكريمة يتمثّل في صورتَي (نأى بجانبه) و (دعاء عريض). إنّ المقطع يتحدّث عن الشخصية المنحرفة في حالة الفرح والألم، حيث تبتعد عن الله تعالى في الحالة الأولى وتتّجه إليه في الحالة الأخيرة، وقد رمز النّصّ للحالة الأولى بعبارة (نأى بجانبه) و رمز أو استعار للحالة الأخيرة بعبارة (ذو دعاء عريض). ترى: ما هي السمات الفنيّة لهاتين الصورتين؟

إنَّ كلاً من صورتَي «نأى' بجانبه» و «ذو دعاء عريض» تقفان متقابلتين، أي تقف إحداهما مقابلاً أو مضادةً للأخرى كما هو بيّن، بيد أنَّ الطرافة فيهما لا تنحصر في عملية التقابل فحسب، بل في كونهما أولاً عنصرين صوريين، لا أنَّ إحداهما صورة والأخرى عبارة مباشرة، وفي كونهما ثانياً متقابلين كما أشرنا، وفي كونهما يردان في سياق تماثل ثالثاً، حيث تسبقهما أداة شرطية (إذا أنعمنا على الإنسان...) (إذا مسَّ الشر...)، ومعلوم أنَّ الصياغة الصورية عندما تخضع للسّمات المذكورة، من حيث التضادّ والتماثل من جانب، ومن حيث التجانس في مفرداتها من جانب آخر، ومن حيث تنوّع ذلك في عناصر مختلفة كالعنصر الصوري واللفظي والدلالي من جانب ثالث، حينئذٍ تكتسب هذه الصياغة قيمة جمالية فائقة دون أدنى شكّ.

لكنه، لندع هذه الجوانب الثانوية وننتجّه إلى المادّة الصورية ذاتها، أي منظوياتها الدلالية وأسرارها.

إنَّ الصورة الأولى «أعرض و نأى' بجانبه» تستهدف الإشارة إلى أنَّ المنحرف - كما ألمحنا - يبتعد عن الله تعالى في حالة النعم أو الفرح أو الابتهاج لحاجاته بصورة عامّة، مع أنَّ النعم هي من الله تعالى، حيث يتوجّب على الشخصية أن تمارس عملية شكر لله تعالى عليها، وليس الابتعاد عنه تعالى.

وما يعيننا هنا هو صياغة هذه الدلالة في تركيب صوري «نأى' بجانبه». أمّا كلمة أو عبارة «أعرض» فمن الوضوح، بمكان ملحوظ، أنَّها تقرر مباشرة عملية الابتعاد عن الله تعالى. ومن الطبيعي، لو أنَّ النصّ القرآني الكريم قد اكتفى بالعبارة المذكورة «أعرض» لكان ذلك معبراً بوضوح عن الدلالة، ونقصد بها الابتعاد عن الله تعالى، إلّا أنَّ النصّ أردف هذه العبارة المباشرة بعبارة «نأى' بجانبه» الصورية، فما هي الأسرار الفنّية وراء ذلك؟

إنَّ عملية «النأى' بالجانب» تمثّل (رمزاً) حركياً لحالة داخلية. أمّا الإعراض فيمثّل حالة مطلقة قد تكون داخلية، بمعنى أنّه لم يتجه إلى شيء، وقد تكون مشفوعة بحركة جسمية، كما لو أشاح بوجهه عن شيء مثلاً، إنَّها بصورة عامّة تعبيراً عن عدم الاتجاه إلى شيء بغضّ النظر عن تحديد درجة الإعراض أو أسلوبه.

أمّا «نأى' بجانبه» فتعبّر عن درجة الابتعاد أو أسلوبه، حيث تفصح أمثلة هذه الصورة

عن حجم التعامل المرضي لدى المنحرف ومدى التواءاته النفسية.

إذن: صورة «نأى بجانبه» تضطلع بمهمة فنية هي (تحديد أساليب التعامل) وليست مجرد صورة إضافية. ترى: ما هي سمات ذلك؟

إنّ «النأى بالجانب»، كما هو واضح، حركة جسمية تتمثل في كون الشخص يدير ويتعد بأحد جانبيه الأيمن أو الأيسر أو كليهما عن الشخص الذي يكلمه أو يواجهه، تعبيراً عن الرفض. ومما لا شك فيه أنّ أمثلة هذه الحركة حينما ترتبط بمواجهة منبه خير «كالدعوة إلى عمل خير مثلاً» ثم يرفضها الشخص من خلال الحركة المذكورة، حينئذ تُعدّ أمثلة هذه الحركة تعبيراً عن مرض حادّ لديه، أو على الأقلّ تُعدّ أسلوباً لا أبالياً غير منطوق على تعقل للموضوع.

طبيعياً، قد تكون هناك حركات جسمية متنوعة للتعبير عن أمثلة هذه الحالات، كإدارة الوجه مثلاً، إلّا أنّ هذه الأخيرة ترد في سياقات أخرى، كما لو كان الشخص يتحدث مع آخر.

أمّا النأى بالجانب فيشمل كلّ الحالات، سواء كانت في سياق المواجهة أو الغياب، وسواء كانت مع ظاهرة حسّية أو معنوية... إلخ، كما لو ابتعد الشخص مثلاً عن مرأى طبيعي أو مصطنع لم يتجاوب معه، مضافاً إلى ذلك، أنّ أهميّة الصورة الفنية تتمثل ليس في التطابق بين الظاهرتين بتفصيلاتهما، بل بما هو عنصر مشترك حتّى لو كان عنصراً واحداً، إلّا أنّه هو المحقّق للإثارة الفنية، مضافاً إلى ذلك أنّ الصورة الفنية تكتسب أهميتها - في سياقات خاصّة - من حيث كونها تخلع على ما هو تجويدي طابعاً حسّياً، كالصورة التي نحن في صددّها، حيث خلعت على عدم الشكر أو التوجّه إلى الله تعالى، أي الابتعاد عن الله تعالى، طابعاً حسّياً هو صورة «نأى بجانبه» رمزاً للابتعاد المذكور بصفة أنّه تعبير واضح عن اللأبالية.

وأمّا الصورة «فدو دعاء عريض» فتمثّل صورة مضادّة من حيث الدلالة له بصورة «نأى بجانبه»، أي أنّ النصّ عندما نسج صورة عمّن أعرض عن الله تعالى «في حالة الإشباع» ينسج صورة مقابل ذلك ممّن اتجه إلى الله تعالى «في حالة الإحباط». إذن: ثمة تقابل بين من أعرض، وبين من اتجه، وبين حالة الإشباع وبين حالة

الإحباط. لكن ما يعنينا هو، مضافاً إلى جمالية التضاد، المسحة الدلالية للصورة الأخيرة و مدى علاقتها من حيث الخطوط التفصيلية للتضاد. فالملاحظ أنَّ النَّصَّ رسم حركة لفظية هي الدعاء ليرمز بها إلى التوجّه إلى الله تعالى، إلّا أنَّه خلع على الحركة اللفظية حركة فيزيقية هي «عريض» ليرمز بها إلى حجم الدعاء.

ترى: ما هي الأسرار الفنيّة وراء ذلك؟

من البين أنَّ الابتعاد أو عدم التوجّه هو عملية داخلية أو سمة ذهنية لا تقتزن بصورة لفظية، بعكس التوجّه إلى الله تعالى حيث يمكن أن يتمّ من خلال الحركة الذهنية أيضاً، إلّا أنَّه يقتزن في الغالب بحركة لفظية هي «الدعاء»، بصفة أنَّ التوجّه إلى الشيء يعني وضع الشيء أمام الرائي، بعكس عدم التوجّه فيما يعني عدم الالتفات إليه، وهذا ما يستلزم في الحالة الأخيرة عدم الضرورة لتصور فيزيقي للشيء، على العكس من التوجّه المستلزم حركة فيزيقية، و الدعاء بطبيعة الحال هو الوسيلة الوحيدة أو الأكثر ممارسة لعملية التوجّه إلى الله تعالى، وهذا يفسّر لنا أحداً من الأسرار الفنيّة الكامنة وراء الفارق بين صورتين المتقابلتين اللتين نسجت إحداهما منه خلال حركة جسمية ترمز إلى عدم التوجّه، وأخرهما من خلال حركة لفظية مباشرة «الدعاء». كلّ ما في الأمر، أنَّ عملية الدعاء خلعت عليها حركة فيزيقية هي كونه عريضاً. والسؤال هو: ما هي السمات الفنيّة لهذا الرمز، أي: كونه عريضاً؟

قد يكون العرض - كما انتبه إلى ذلك بعضُ المفسّرين القدامى - بالقياس إلى الطول أشدّ تعبيراً عن سعة الحجم، بصفة أنَّ الطول لا يستلزم بالضرورة سعة العرض، على العكس من سمة العرض، فيما تعني الطول أيضاً، لأنَّ العريض لابدّ أن يتّسم بطول أكبر منه، وإلّا لما صحّ أن يكون الشيء عريضاً. بيد أنَّ هذا التفسير الجيّد، دون أدنى شكّ، يحدّد لنا سببيّة انتخاب العرض دون الطول، وليس سببيّة انتخاب هذا الرمز، سواء كان يتّصل بالعرض أم الطول، دون سواء من الظواهر الفيزيقيه، أي سببيّة انتخاب المسافة، دون غيرها من الظواهر المعبّرة عن الكثرة أو الضخامة كالأعداد مثلاً أو الظواهر الطبيعية كالنجم والشجر والبحر... إلخ.

سورة الشورى

قال تعالى : ﴿له مقاليد السموات والأرض...﴾^١.

الصورة التي نواجهها في الآية الكريمة المتقدمة هي صورة «مقاليد السماوات والأرض»، وهي صورة تتسم بالبساطة وبالألفة، اتساقاً مع غالبية الصورة القرآنية. بيد أن المهم منها هو ما تفرزه من دلالاتٍ متنوعة و غنية، لعل الأكثر ثراءً فيها هو انتخابها «المقاليد» بدلاً من (الخزائن) مثلاً، حيث نجد في نصوص أخرى أن المصطلح الأخير هو المستخدم في بعضها، بخاصة أن الخزائن، هي المادة التي تجسد عطاءً بلا حدود، كما هو واضح. لذلك نتساءل عن السرّ الكامن وراء ذلك؟

في تصوّرنا، أن النصّ وهو يستخدم هذه الاستعارة المقاليد في سياق بسط الرزق وتقتيره، ممّا يعني أن عملية البسط و التقتير ينبغي أن تتمّ من خلال (أداة) تضطلع بفتح (الخزائن) بقدر ما تتطلبه المصلحة من السعة و الضيق، بمعنى أن الاقليد أو المفتاح هو الذي يقرّر مقدار العطاء، وليس (الخزائن)، لأنّ استخدام الأخير - أي الخزائن - إنّما يرد في سياق الحديث عن مطلق العطاءات، وليس عن مقدار العطاء الذي تتطلبه المصلحة. إذن : جاء الاستخدام للاستعارة المذكورة منطوياً على سرٍّ فتّي له طرافته، كما هو بيّن.

كما ينبغي ألاّ تفوتنا الإشارة إلى أن الاستعارة المذكورة تحدّثت عن مقاليد

السموات والأرض، وليس عن أحدهما أو مطلقاً، مثل مقاليد الكون مثلاً، لتشير - كما نحتمل - إلى عطاء السماء كالمطر، وسائر عناصرها المتشابكة مع عطاء الأرض كالنبات والمعدن ونحوها، حيث ينسحب مثل هذا الاستخدام للاستعارة المذكورة على مطلق العطاءات التي تتجاوز نطاق الفرد إلى الجماعة، كالرزق المتّصل بخصب الأراضي أو جذبها وبثراء معادنها وعدمه... إلخ، وبهذا تكون الاستعارة المذكورة ذات دلالاتٍ متنوعة وثرية بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿وَمِنْ آيَاتِهِ الْجَوَارِ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ * إِنَّ يَسَاءَ يُسْكِنُ الرِّيحَ فَيَظْلِلْنَ رَوَاكِدَ عَلَى ظَهْرِهِ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّكُلِّ صَبَّارٍ شَكُورٍ * أَوْ يُوقِعْنَ بِمَا كَسَبُوا وَيَعْفُ عَنْ كَثِيرٍ﴾^١.

في النصّ جملة من الاستعارات والتشبيهات المرتبطة بعطاء الله تعالى، متمثلة في التذكير بإحدى آياته وهي ظاهرة (الفنّ) من حيث كونها إحدى وسائل الركوب في البحر.

طبيعياً، أنّ صناعة السفن تطلّ من عمل الإنسان الذي علّمه الله تعالى ما لم يعلم من الإبداع الفكري والتقني. بيد أنّ النصّ يستهدف الإشارة إلى مصادر الانتاج التي وفّرها الله تعالى للإنسان كالمياه والرياح، حيث أشار النصّ إلى الرياح التي تتسبّب في جري السفينة وإلى إمكانية تحويلها إلى عواصف تتسبب في إتلافها وإغراق ركابها بسبب من معاصي الإنسان.

إنّ ما نركّز عليه في هذا الصدد هو صياغة المفاهيم المتقدّمة في صور خاصّة تستثير الحسّ الجمالي لدى المتلقّي، بحيث يتحمّس مدى ما تنطوي عليه الصور المتقدّمة من إثارة فنيّة تجمع بين تذكيره نعم الله تعالى من جانب، وبين إشباع حاجته الجمالية من جانب آخر، وهذا الجانب - أي التذوق الجمالي - قد جسّده النصّ أولاً في

تشبيه له طرافته الفذة، كما أن له مهمته الفنية المزدوجة التي تجمع بين الطرافة الفنية وبين الطرافة الفكرية الجديدة، ونعني بها التذكير، بنحو غير مباشر، بعباء آخر غير المياه والرياح وهو الجبال، حيث نرى أن النص قد شبه السفن بالجبال، فكان الطرف الأول من التشبيه، وهو السفن، هو المستهدف مباشرة من حيث كونه من آياته تعالى «و من آياته الجوار في البحر»، أي أن النص كان في صدد التذكير بهذه الظاهرة، السفن وكونها تتحرك من خلال الرياح، ولكنّه شبه ذلك بالجبال (كالأعلام)، وهي بدورها إحدى معطياته تعالى دون أن يشير إلى ذلك مباشرة، بل جعل المتلقي يتداعى بذهنه إلى أن الجبال أيضاً هي من معطياته تعالى. هذا النمط من الصياغة الفنية للصورة ينبغي ألا تغيب عن أذهاننا، ونحن نتحدث عن الدلالات الفنية للصورة وما تنطوي عليه من إثارات و طرافة مذهلة. على أية حال، لندع هذا الجانب الفكري لصياغة الصورة ونتجه إلى الزاوية الجمالية منها متمثلة في التشبيه ذاته، بما تستنطق فيه من الإثارات التي يستبطنها. وأول ما نلاحظه في هذا الصدد هو المرأى الجمالي للتشبيه، حيث قارن بين بيئة البرّ والبحر، البحر من حيث السفن الجارية فيه، والبرّ من حيث الجبال الراسية فيه. إن أدنى تأمل لهذا التشبيه يستجرنا إلى تداعيات ذهنية بين مرئيين، من النادر أن ينتبه المتلقي إليهما بالرغم من مواجهته خبرة عامّة لهما، والأشدّ إثارةً وعمقاً في هذا الصدد هو أن التشبيه بينهما، السفن في البحر، والجبال في البرّ، ينطوي ليس على ما هو مشاهد بينهما في المظهر الحسي العادي، بل على مرأى غير مُحسّ في الظاهر من جانب، ومرأى غير مُحسّ، إلا أنها نادرة من جانب آخر. فالمظهر الحسي العام أو العادي يتمثل في كون السفن في البحر متماثلة مع الجبال في البرّ منه، حيث رسوّهما على سطح أولاً، و بروزهما عاليين عليه ثانياً، وشكلهما الهندسي المتماثل ثالثاً.

أمّا المظاهر غير المحسّة، فإن الأرض بنحو عام تظلّ متحركة بنحو غير مرئي، والجبال تظلّ متحركة بالنحو ذاته، ومن ثمّ يخضع كلّ من البرّ والبحر للحركة، الأول بنحو غير مرئي، والآخر بعكسه، والسفن والجبال محكومان بالطابع نفسه، حيث تتحرك السفينة بنحو مرئي، وتتحرك الجبال بنحو غير مرئي.

و يترتب على ذلك أننا نقف أمام عمارتين، أو لنقل حيال هذه الصورة التشبيهية التي تقوم على عملية موازنة فنية بين ظاهرتين تتشابهان ملامحهما من جانب، وتوازنان في ما تفتقران فيه من جانب آخر. و معلوم أن الموازنة الهندسية بين الخطوط التي تنتظم عمارة التشبيه تظل أبرز مظاهر جمالياتها فيما لحظنا ذلك عبر الموازنة بين الظاهرتين من خلال التماثل والتضاد، كالتماثل بينهما من حيث الرسو والبروز والشكل الهندسي بينهما، والتضاد الظاهري بينهما من حيث الحركة المرئية و غير المرئية، حركة البحر والسفن المرئية، و حركة البرّ والجبال غير المرئية، ثم التماثل الداخلي بينهما، حيث يتجانس البرّ والجبل، و يتجانس البحر والسفينة في المظهرين المشار إليهما.

إذن : أمكننا أن نتبين مدى الإحكام الهندسي للتشبيه المتقدم. و مدى ما تنطوي عليه من خطوط رئيسية و ثانوية متوازنة، و انعكاسات ذلك جميعاً على جمالية الصورة بالنحو الذي أوضحناه.

و نتجه إلى الصورة التفرعية على التشبيه المتقدم، فنجد صورة استعارية هي «إنّ يشأ يسكن الريح فيظللن رواكد على ظهره»، الاستعارة حينئذ تتمثل في كون السفن رواكد على ظهر البحر.

إنّ ظهر البحر هو البنية الاستعارية التي نعتزم الحديث عنها، حيث نستنتق هذه الصورة لنجدها ملأى بما هو مثير و مدهش.

و أول ما يلفتنا من ذلك هو ليس من خلال كون الشيء، أى شيء له ظهر و بطن ما فحسب، أو خارج و داخل، بل خلال عودتنا إلى الصورة التشبيهية السابقة (الحوار في البحر كالأعلام) حيث لحظنا أنّ النصّ وازن بين كلّ من السفن و الجبال في البحر و البرّ و مدى عناصر التماثل بينهما، و هذا ما نجد له استمراريته في الصورة التفرعية أيضاً، ولكنّه بنحو التشبيه و ليس الاستعارة، بمعنى أنّ النصّ خلع على وقوف السفن في البحر طابعاً أرضياً، و هو (الظهر) فالأرض لها ظاهر، و هو الصعيد، و لها باطن، و هو الشيء غير المرئي كالمعادن و نحوها، و المهمّ هو أنّ النصّ زواج بين استعارتين، مباشرة و غير مباشرة، تماماً كما لحظنا مزاجته بين التذكير بعباءين، هما المياه و الجبال، فيما تحدّث

عن أولهما مباشرةً وسكت عن الآخر ليداعي بالذهن له، وبهذا يكون النصّ قد جانس فنياً بين الأجزاء الصورية في النصّ، بين الصورة الرئيسة والفرعية.

هنا أيضاً نلاحظ التزاوج بين استعارة غير مباشرة، هي الظهر، حيث تجسّد في الأصل استعارة لوجه الأرض، واستعارة مباشرة حيث نقلها إلى البحر، وخلع عليه سمة الأرض (الظهر).

طبيعياً، أنّ الظهر والبطن أساساً قد يشكّلان أصلاً بشرياً - أي كونهما من أجزاء البدن للإنسان - وعندما يخلعان على ظواهر أخرى (كالفرش) مثلاً (في سورة الرحمن) فيما قال النصّ عن ذلك (بطائنها من استبرق) أو كالأرض كما يطلق عليها وجه الأرض، بالقياس إلى باطنها. عندئذٍ فإنّ السياق بما هو مرتبط بالأرض وعلاقتها بالجبال في الصورة التشبيهية السابقة حينئذٍ فإنّ النقل الاستعاري للأرض إلى البحر في الصورة التي تتحدّث الآن عنها (رواكد على ظهره) يأخذ مسوّغه الفني الذي أشرنا إليه.

والمهمّ بعد ذلك هو ملاحظة الاستعارة ذاتها (ظهر البحر) وعلاقته بالسفن الراكدة، وما يواكب ذلك من دلالاتٍ يتعيّن علينا الوقوف عندها.

إنّ النصّ كان بمقدوره أن يكتفي بالذهاب مثلاً إلى أنّ السفن تتقف على البحر دون حركة لولا الرياح، إلّا أنّه استخدم (رواكد) بدلاً من (يقفن)، واستخدم ظهر البرّ بدلاً من البحر.

والأهمّية الجمالية تكمن هنا في الاستعارتين المتداخلتين بالنحو المذكور.

فالركود - كما نعرف - هو ضدّ الجريان، والجريان - كما نعرف - أيضاً هو للظواهر السائلة كالماء نفسه. إنّ النصّ أولاً قد خلع طابع الجريان على ما هو جامد، وبذلك يكون قد استعار من الماء ما يتساقط في الحركة، وهي السفن، وبصفتها تتحرّك بنفس الحركة التي تنطوي عليها المياه، و خلع ثانياً طابع الظهر على ما هو غير بشري أو حيواني في البحر، ثمّ انتخب الظهر دون غيره من الاستعارة البشرية ثالثاً، وبذلك يكون قد أحكم صياغة الصورة المتقدّمة من خلال الانتقاء المشار إليه. ولعلّ أدنى تأمل لهذه الاستعارة يستاقنا إلى معرفة أسرارها الجمالية متمثلة في أنّ الظهر هو العضو الجسدي للإنسان

والحيوان الذي يحمل عليه الشيء، وربما أنَّ السفن محمولة على مياه البحر، حينئذٍ فإنَّ استعارة الظهر يحمل مسوَّغاته الفنيَّة، بخاصَّة إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنَّ حمل الشيء على الظهر يقتزن بحركة المشي وإلاَّ لا معنى للحمل، وبما أنَّ البحر متحرَّك بالضرورة حينئذٍ فإنَّ عملية حمل السفن عليه تأخذ مسوَّغاته.

إذن: أمكننا أن ندرك جانباً من الاسرار الجمالية في الاستعارة المذكورة وما سبقها من الاستعارات بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى: ﴿و تَرَاهُمْ يُعْرَضُونَ عَلَيْهَا خَاشِعِينَ مِنَ الذَّلِّ يَنْظُرُونَ مِنْ طَرَفٍ خَفِيِّ﴾^١.

في الآية الكريمة، ثمة صورة امتدادية هي خشوع المنحرف، والنظر من طرف خفي عندما تعرض عليه النار في اليوم الآخر. إنَّ طرافة هذه الصورة تتمثّل في رسم الملاح العامة للشخصية المنحرفة، من حيث المظهر الخارجي لها، حيث نواجه صياغة لملامحها الحركية بنحو يستدرّ الإشفاق عليها. إنّها أولاً ساكنة (خاشعة) لا تتحرَّك من هول ما تحيط بها من مرأى النار، المصير الأبديّ لها، حيث يجمّد مثل هذا المرأى حركة الشخص، وهي ثانياً (تتحرك) من خلال جهازها البصري. وهنا نواجه صياغة لمرئيين، أحدهما الجمود، والآخر الحركة، حيث نلاحظ من خلال الرسم الإعجازي لهذا الجانب نمطاً من الطرافة الصوغية لا حدود لجمالياتها الفائقة، فمن خلال السكون والتحرُّك المتضادّين تنبثق جمالية الصورة متمثلة في كون الحركة تتواكب مع الجمود في آن واحد، جمود الوقفة وحركة النظر، الوقفة بصفاتها الهيكل العام لبدن الشخصية، والنظر بصفته العضو المعبر عن سببية السكون، أي أنَّ النصّ أوضح لنا بأنَّ الجمود هو من صدمة الموقف، وأنَّ النظر هو المفسّر لسببية الصدمة، وبهذا الرسم يكون قد بلغ ذروة جماليته، كما هو واضح. هذا إلى أنَّ الصورة الأخيرة «النظر من طرف خفيّ» تظلّ من الطرافة والإثارة بمكان كبير،

حيث أنّ المرأى المذكور يفصح عن أدقّ ما يمكن أن نتخيّله للشخصية الذليلة المصدومة، أي لا نملك أيّ خيارٍ حيال ما تواجهه من الهول أو المصير الذي ينتظرها، إنّ النظر الخفي دون سواه من رسم الملامح الجسدية كزوغ النظر مثلاً، إنّما يفصح عن «سمة» يستهدف النصّ القرآني توصيلها إلى المتلقّي ليشير بذلك إلى إحدى الاستجابات الصادرة من المنحرفين، وهو «الدّلة» التي يصدر عن عنها في اليوم الآخر، مقابل العزّة الزائفة التي صدرت عنها في حياتهم الدنيا، وإلاّ فنجد في نصوص قرآنية أخرى أنّها ترسم استجابات متنوعة تتّصل بحالات الرعب ونحوه.

والمهم، أنّ النظر من طرف خفي هو المجسّد الأوّل من غيره في التعبير عن دّلّة الموقف، بصفة أنّ النظر الخفي، في زحمة ما يواجهه المنحرف من الشخوص الناضرة إليه، هو الاستجابة المتناسبة مع دّلّة موقفه أمام الآخرين، من حيث خجله حيالهم. إذن : أمكننا أن نلاحظ ما تنطوي عليه الصورة المتقدّمة، من أسرار جمالية بالنحو الذي أوضحناه.

سورة الزخرف

قال تعالى : ﴿وإذا بُشِّرَ أحدهم بما ضَرَبَ للرحمن مثلاً ظلَّ وجهه مسوداً وهو كظيم﴾* أو من ينشؤا في الحلية وهو في الخصام غير مبين^١.

نواجه في هذا النصّ أكثر من صورة فنيّة، منها قوله تعالى «بما ضرب للرحمن مثلاً»، ومنها قوله تعالى (ظلَّ وجهه مسوداً)، ومنها قوله تعالى (أو من ينشؤا في الحلية وهو في الخصام غير مبين). ونقف عند كلِّ واحدة من هذه الصور.

إنَّ الصور الأولى (وإذا بُشِّرَ أحدهم بما ضرب للرحمن مثلاً) تتناول سلوك المشركين الذين زعموا بأنَّ الملائكة بنات الله، إلّا أنَّ الملاحظة الفنيّة هنا، أنَّك تجد بأنَّ النصّ لم يقل (وإذا بُشِّرَ أحدهم بالأنثى) بل قال (وإذا بُشِّرَ أحدهم بما ضرب للرحمن مثلاً)، أي أنَّ النصّ القرآني الكريم جاء بعبارة (بما ضرب للرحمن مثلاً) بدلاً من عبارة (أنثى)، وهذا ما ينطوي على سرِّ فنيّ، ينبغي أن نحدّثك عنه.

إنَّك لتلاحظ، بأنَّ النصّ كان يتحدّث - قبل هذه الصورة - عن زعم المشركين ﴿وجعلوا له من عباده جزءاً إنَّ الإنسان لَكفور مبين﴾* أم اتخذ ممّا يَخْلُق بناتٍ وأصفاكم بالبنين^٢. كما أنَّ النصّ القرآني الكريم، يحدّثنا - بعد الصورة التي نحن في صددِها - عن تفصيل ما زعموه، فقال ﴿وجعلوا الملائكة الذين هم عباد الرحمن إنساناً أشهدوا

١- الزخرف / ١٧- ١٨.

٢- الزخرف / ١٥- ١٦.

خلقهم سَتَكْتَبُ شَهادَتَهُمْ، وَيُسْأَلُونَ»^١.

إذن : النصّ القرآني الكريم في صدد زعم المشركين بأنّ الله تعالى قد اتخذ بناتٍ، وأنّ الملائكة بنات... إلخ.

والآن : لنعدّ بك إلى الصورة الفنيّة التي نريد أن نحدّثك عنها، وهي (وإذا بُشِّرَ أحدهم بما ضرب للرحمن مثلاً)، حيث قلنا: إنّ النصّ قد استخدم فقرة (بما ضرب للرحمن مثلاً) بدلاً من فقرة أو عبارة (الأنثى) أو (البنات). ترى ما هو السرّ الفنيّ في ذلك؟ بغضّ النظر عن هذه الصورة - وقد جاءت معترضة الحديث عن زعم المشركين، ليتحدّث عن سلوك الجاهلية بالنسبة إلى ولادة الأنثى - نجد أنّ النصّ قد انتقل من موضوع إلى آخر لأسباب فنيّة لا مجال لذكرها الآن، لأنّها تتّصل بالعنصر المعنوي للنصّ وهو أمر خارج عن موضوعنا الذي يتّصل بالعنصر الصوري، كما هو واضح. لكن : ثمة تناسب فنيّ بين هذا الموضوع المعترض أو الطارئ، وبين الصورة الفنيّة التي نحدّثك عنها. فمادام النصّ يتحدّث عن ظاهرة هي : (موقف المشركين من ولادة الأنثى) في سياق حديثه عن موقفهم حيال الله تعالى وإشراك الآخرين، ومنهم - كما لاحظنا - الملائكة والإناث... إلخ، حينئذٍ فإنّ المناسب فنياً أن تُصاغ الصورة بنحو استثنائي أيضاً، ليتحقّق التجانس بين الموضوع الاستثنائي وبين الصورة الاستثنائية. لكن : مع ملاحظة العنصر المشترك بين الموضوعين، وهو : ظاهرة الإناث و تصوّرات المشركين أو الجاهليين حيال ذلك، وهي تصوّرات شاذّة في كلا الموضوعين : الإشراك من جانب، وكرهة الإناث من جانب آخر.

والآن - في ضوء هذه الملاحظات الفنيّة - لنحدّث عن الصورة ذاتها، ونساءل من جديد : ما هو السرّ الفنيّ الكامن وراء انتخاب فقرة (وإذا بُشِّرَ أحدهم بما ضرب للرحمن مثلاً) بدلاً من عبارة (وإذا بُشِّرَ أحدهم بالأنثى)؟

إنّنا - في الواقع - أمام صورة تنتسب إلى الرمز وليس إلى الكلام المباشر. كلّ ما في الأمر أنّ الرمز هو نمطان، رمز غير مباشر مثل (الظلمات والنور) في إشارتهما إلى (الكفر

والإيمان)، ورمز مباشر مثل هذه الصورة التي نحن في صدد الحديث عنها، كيف ذلك؟ حينما تدقق النظر في هذه الصورة الرمزية المباشرة (بما ضرب للرحمن مثلاً)، تجد أنها تشير إلى أن المشركين قد صدر عنهم كلام هو زعمهم بأن الله تعالى قد اتخذ له الإناث، أو جعل الملائكة إناثاً... إلخ، إلا أن النص لم يعرض هذه العبارات بعينها، بل (رمز) إليها بعبارة (ضرب للرحمن مثلاً) لتكون بذلك (رمزاً) عن العبارات المذكورة. وأهمية هذا الرمز هي: أولاً أن (الأنثى) لا واقعية لها بالنسبة إلى ما زعمه المشركون عن الله تعالى.

إنها مخلوق كالرجل. وإذا كان هذا الأمر كذلك، حينئذ فإن تبشير المشركين بولادة أنثى لهم حيث ينفرون منها و يندونها... إلخ. مثل هذه الحقيقة يناسبها أن يكون التعبير عنها بفقرة تنكر على المشركين زعمهم بأن الله تعالى قد اتخذ الملائكة إناثاً أو اتخذها بنات... إلخ. وهذا الإنكار أو الرفض يتمثل في صياغة فقرة (بما ضرب للرحمن مثلاً) باعتبارها فقرة ترمز إلى ما زعمه المشركون.

أما السرّ الفني للفقرة ذاتها وما تنطوي عليه من السمات الجمالية، فأمر يمكننا أن نحدد جماليته في كون (المثل) أولاً هو عبارة عن أحد شيئين أو كليهما، وهما أن (المثل) هو بمعنى (نموذج)، أو بمعنى (شبه)، ولا أدل على ذلك هو ما نجد استخداماته في القرآن الكريم بالمعنيين المتقدمين. فبمقدورك أن تتأمل عشرات العبارات التي ورد فيها (المثل) بمعنى (الشبه)، أي: أداة تشبيه، كما يمكنك أن تتأمل ورودها بمعنى (النموذج).

و النموذج أو الشبه لا يعبر عن الواقع الحرفي، بل عن الواقع التخيلي، من خلال المشابهة للشيء أو المماثلة له، دون أن يكون هو بعينه. لذلك، عندما نتأمل عبارة (بما ضرب للرحمن مثلاً) نجدها تعبر عن شيء لا واقعية له، لأنه مجرد مثل يكون مخالفاً لحقيقة الشيء الآخر، فجاء التعبير عنه (رمزياً) بمثابة الرفض والإنكار له.

وتنتج إلى الصورة الثانية المترتبة على الأولى وهي «ظل وجهه مسوداً» وهو كظيم، فنجدها تتناول سلوك المشركين حيال الأنثى، حيث ينفرون من ولادتها لأسباب معروفة في العرف الجاهلي. والمهم هو ملاحظة الصورة الفنية، متمثلة في عبارة (ظل)

وجّهه مسوداً).

إنّنا نعرف جميعاً بأنّ ردود الأفعال السلبية أو المؤلمة، عند المرضى، تنعكس على الظاهرة الجسمية، وفي مقدّماتها: تغيير الوجه كالسواد أو الاصفرار ونحوهما، إلّا أنّ سمة (السواد) تظلّ هي التعبير الأشدّ ظهوراً، في حالات الخيبة الشديدة، وهذا ما يتمثّل في ردود الفعل الجاهلية حيال الأُنثى.

طبيعياً، أنّ (الاسوداد) الذي يقابل (البياض) لا يتجسّد بحقيقته في الوجوه، بل يتجسّد في (قتامة) اللون، إلّا أنّ الأهميّة الفنيّة للصورة هي أنّها تتوكأ على عنصر المبالغة الفنيّة. والمبالغة لا تعني عدم حقيقة الشيء، بل تعني ما هو أشدّ حقيقة من الزاوية النفسية. فاسوداد الوجه مثلاً - حتّى في حالة كونه حقيقة لونية - إنّما هو في الواقع النفسي تعبير عن أشدّ الحالات النفسية توتراً وتمزقاً، بل إنّ الشدائد النفسية هي - في الواقع - أكثر ضراوةً من مجرد اللون الأسود المنعكس منها على الوجه، ولذلك، لا نجد (مبالغة) في هذه الصورة، بل نجد حقيقةً منعكسة على الوجه في مظهره المادّي المشار إليه.

يضاف إلى ذلك، أنّ (الاسوداد) هو بمثابة (رمز) لما هو شدة نفسية أو لما هو ظاهرة سلبية كلّ السلب، وحينئذٍ - حتّى في حالة عدم ظهور (القتامة) أو (السواد) في الوجه - يظلّ الاسوداد مجرد رمز لما هو سلبي، كرمز الظلمات إلى الكفر مثلاً.

إذن: جاءت الصورة المذكورة متجانسة فنياً مع طبيعة ردود الأفعال عند المشركين، بالنعو الذي فصلّنا الحديث عنه.

قال تعالى: ﴿أَوْ مِنْ يُنشِئُوا فِي الْحَلِيِّ وَهُوَ فِي الْخِصَامِ غَيْرَ مُبِينٍ﴾^١.

هذه الآية تتضمّن واحدةً من الصور الرمزية المنطوية على ما هو طريف ومدهش. وإذا كانت الصورة التي سبق أن ألمحنا إلى أنّها رمز غير مباشر، صورة «بما ضرب

للرحمن مثلاً) فإنَّ الصورة التي نحن في صدد الحديث عنها تظلّ رمزاً مباشراً. وفي حينه أوضحنا السببية الفنيّة للرمز غير المباشر، من حيث صلته بالسياق الذي ورد فيه، وهو زعم المشركين بأنوثة الملائكة أو اتخاذه تعالى البنات، فإنَّ الرمز الجديد (أو من ينشأ في الحلية) يظلّ عنصراً (يتقابل) فنياً مع السابق، و (يتجانس) في آن واحد من حيث كونه - من جانب - رمزاً مباشراً، وهذا هو عنصر التقابل بين ما هو مباشر وغير مباشر، ومن حيث كونه يرتبط بظاهرة واحدة هي رمزية (البنات) أو المرأة بنحو عام.

إنَّ طرافة هذه الصورة وعمقها تتمثل في كونها قد اعتمدت من الرمز ظاهرتين تتصلان بالمرأة هما (الزينة أو الحلية) و (المجادلة أو المحاجة المنطقية)، فالمعروف لدينا جميعاً أنَّ المرأة تعني بالحلية كلَّ العناية، وهذا ما لا يتجادل فيه اثنان، كما أنَّها، من حيث القدرة على الاستدلال المحكم، لا تقوى على ممارسته بنجاح. وإذا كان الظاهرة الأولى لا يتخاصم فيها اثنان، فان الظاهرة الأخيرة، أي عدم القدرة على الاستدلال الناجح أو المخاصمة، قد لا ينتبه عليها البعض، ولا تتحدد بوضوح في ذهنه.

بيد أنَّ النصّ وهو يربط بين الظاهرتين ويستدلّ على أحدهما بالآخر، إنّما يسلك فنياً أشدَّ الطرائق إحكاماً ودهشةً في تثبيت الحقيقة المتقدّمة، حيث ذكر أولاً ما هو بديهية في الأذهان (الحلية)، وربطه بعدئذٍ بما هو غير واضح في بعض الأذهان «عدم القدرة على الإبانة في المخاصمة». والمهمّ بعد ذلك هو أنْ نقف عند التركيبة الفنيّة لهذه الصورة أو الرمز من حيث مادّته ودلالته. أمّا من حيث مادّته فإنَّ النصّ قد انتخب رمزين (الحلية و المجادلة) بدلاً من الرمز الواحد (كالحلية مثلاً)، ثمّ - كما لاحظنا - رتب أحدهما على الآخر دون أن يجعلهما في عرض واحد، وأمّا من حيث دلالاته فإنَّ الرمز يجيء في سياق الحديث عن تصورات المشركين حيال الملائكة و البنات، و من ثمّ فإنَّ الصورة الجديدة بنحو عامٍ تنتقل من ظاهرة، خاصّة هي البنات إلى ظاهرة عامّة هي المرأة لتقرّر جملة من الحقائق بعضها يرتبط بسابقه، و الآخر يستقلّ بحقيقة هي اهتمامات المرأة وسماتها في أبرز ظاهرتين إحداهما تتصل بالجانب النفسي (الحلية)، والأخرى بالجانب العقلي (العجز الاستدلالي)، و من البيّن أنَّ من أشدَّ الحاجات بحثاً عن الإشباع هي

الحاجة إلى التقدير الاجتماعي، وبالنسبة إلى المرأة، فإنَّ أشدَّ الأنماط التي تعني بها هي التقدير الذي تتطلع إليه جمالياً، حيث تظلُّ (الحلية) هي الأداة التي تسهم في إضفاء العنصر الجمالي عليها كما هو بيّن.

وأما بالنسبة إلى الرجل، فإنَّ التقدير (العقلي) يظلُّ هو السمة التي يتطلع إليها، وهو أمر أشارت إليه نصوص المعصومين عليهم السلام حينما أشاروا إلى جمال المرأة والرجل والتأكيد على الفارقة بينهما جسيماً وعقلياً.

والآن إذا أخذنا هذا الجانب بنظر الاعتبار، ونقلناه إلى الصورة الرامزة التي نحن في صدد الحديث عنها، نجد أنَّ النصَّ قد انتخب من المرأة جانبها الجمالي، ومن الرجل جانبه العقلي، فقدّم صورة نسَمّيها بـ (الصورة الاستدلالية)، وهي : الصورة التي يستدلُّ بأحد طرفيها على الآخر من خلال الرمز الذي ينتخبه النصُّ. ومادام النصُّ هو في صدد مخاطبة المشركين أو المنحرفين الذين يملكون تصوّرات موهومة عن الله تعالى، من حيث اتخاذ البنات... إلخ، و تصوّرات واقعية عن المرأة والرجل، في الصفتين المشار إليهما : الحلي والاستدلال العقلي، حينئذٍ فإنَّ تقديم صورة رامزة تتحدّث عن الواقع الذي يخبره المشركون وقناعتهم التامّة به، واقع الفارقة بين الرجل والمرأة، مثل هذا التقديم للصورة يظلُّ مفصّحاً عن مدى أهمّيّتها الفنّية من حيث فاعليتها وتأثيرها في المتلقّي بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى : ﴿وَمَنْ يَعِشْ عَنْ ذِكْرِ الرَّحْمَنِ نُقَيِّضْ لَهُ شَيْطَانًا فَهُوَ لَهُ قَرِينٌ﴾^١.

الآية الكريمة بمجموعها تجسّد عنصراً صورياً ينشطر إلى صورة غير مباشرة (و من يعش عن ذكر الرحمن)، وصورة مباشرة (نقيض له) وتعنيان في الدرجة الأولى صورة (ومن يعش) حيث رسمها النصُّ مألوفة كلِّ الألفة ومدهشة كلِّ الدهشة. فهناك أولاً سمة (العشو) وهو ضعف البصر أو عماه فيما هي سمة مألوفة، وهناك ثانياً (علاقة) بين

ظاهرتين لا رابطة عضوية بينهما هي «العشو» و «الذكر». فالأولى تتصل بحاسة (البصر) والأخرى تتصل بما هو معنوي، أي: التفكير بالله تعالى، إلا في حالة ذهابنا إلى أن المقصود بـ (الذكر) هو القرآن الكريم أو آيات الله تعالى في مظاهرها الحسية، وحينئذ تكون الرابطة بين (العشو) و (الذكر) عضوية متصلة بحاسة البصر فحسب. وفي الحالتين، فإن ما هو مثير للدهشة هو بساطة الصورة وعمقها. إن النص قد انتخب سمة (العشو) دون سواها من الظواهر المرتبطة بحواس السمع و الذوق و اللمس... إلخ، كما انتخبها، وهي الخاصة بحاسة البصر، سمة «عشو» وليس سمة عمى، كما هو في سائر النصوص القرآنية الكريمة التي تخلع على المنحرفين سمة العمى مما يثير التساؤل عن الدلالة الفنية لهذه السمة.

وفي تصورنا أن هذه السمة تتميز بكونها عامة تشمل كل من يبتعد عن السماء بغض النظر عن درجة انحرافه عن خط الاستواء بحيث يشمل حتى الفسقة مثلاً. يدلنا على ذلك أن العشو نفسه أقل درجة من العمى، فيما يشمل المشرك حيث أن له بصراً - على نحو ما - بمبدع الكون، ويشمل أولئك المشككين بقدرات السماء أو باليوم الآخر و نحو ذلك، كما يشمل الفسقة مطلقاً ممن يعنون بزخارف الحياة الدنيا، حيث أن النص عَقِبَ بهذه الصورة على الآية السابقة عليها فيما تحدّثت عن زخارف الحياة الدنيا، هذا إلى أن «ذكر الرحمن» يشكّل قرينة أخرى على هذا الجانب، حيث أن «الذكر» يجسّد ظاهرة من الممكن ألا يوفّق إليها حتّى المؤمن بمبدع الكون في حالة كونه معنياً بزخارف الحياة الدنيا، و حينئذٍ فإن سعة العشو دون سمة العمى تظلّ هي الأكثر لصوقاً بأمثلة هؤلاء المشركين و المشككين و الغافلين. و في ضوء هذه الحقائق يمكننا أن نتبين أهمية هذه الصورة من حيث طرافتها وعمقها، فالأعشى و هو يتلمّس الطريق بنحو ملفت يستثير السخرية، حيث يتعثّر و يترنّح، و يضع قدماً و يتوقّف، و يحرك جفنًا و ترعش أهدابه و يحدّق بصعوبة... إلخ، يظلّ بصره الضعيف حاجزاً عن الرؤية بوضوح، و الأهمّ من ذلك أن ضعف بصره - المشار إليه - حينما يتمّ من خلال التعامل مع الله تعالى عندئذٍ يستثمره الشيطان فيدعه متعثراً باستمرارية، بحيث لا يهديه الى طريق، طالما نعرف أن الأعشى

من الممكن مثلاً أن يهتدي إلى الطريق بصعوبة بالغة، بعد أن يتعثّر بين الحين والآخر، إلّا أنّ الظلام حينما يعصف به باستمرار، عندئذٍ لا إمكانية في أن يهتدي إلى الطريق، وهذا هو ما رمز به النصّ بالشیطان الذي يلازمه طول طريقه.

إذن: كم تبدو هذه الصورة المصحوبة بجمال حسّي لمشي الأعشى عميقة ودالّة، من حيث كونها ترمز إلى ما معناه: إنّ من يتعثّر في مشيه إلى الله تعالى، فإنّه تعالى يقيّض له شيطاناً لا يدعه يهتدي إلى طريقه أبداً.

سورة الدخان

قال تعالى : ﴿كالمهل يَغْلِي فِي الْبُطُونِ * كَغَلِيِّ الْحَمِيمِ﴾^١.

نحن الآن أمام صورة تشبيهية نطلق عليها اسم (الصورة المتداخلة). ونعني بها الصورة التركيبية التي تتألف من عدة صور يتداخل بعضها مع الآخر، وهو تداخل يتم وفق أنماط متنوعة، منها الصورة التي تترتب عليها صورة أخرى، والصورة التي تترتب عليها صورة أخرى أيضاً، ولكن من خلال كون إحداها تتناول أحد وجهي الشبه مثلاً، والأخرى تتناول وجهاً آخر مثل (ترمي بشر كالقصر كأنه جمالت صفر) كما سنوضح ذلك في حينه إن شاء الله، والصورة التي تترتب عليها صورة أخرى أيضاً، إلا أن تشبيهاً ثالثاً يترتب عليهما مثل (لا تبطلوا صدقاتكم) حيث أوضحنا ذلك في حينه، والصورة التي تترتب على تفرعاتها صور أخرى مثل (كمشكاة فيها مصباح) وقد تقدّم الحديث عنها أيضاً. ويعنينا من هذه الأنماط، النمط الأول من الصورة المتداخلة، متمثلة في قوله تعالى «كالمهل يغلي في البطنون * كغلي الحميم».

إنّ هذا النمط من التشبيه ينطوي على معطيات جمالية وفكرية في غاية الخطورة والإثارة. فالتشبيه يتحدث عن شجرة الزقوم حيث يقول النصّ ﴿إِنَّ شَجَرَةَ الزُّقُومِ * طَعَامُ الْأَثِيمِ * كَالْمُهْلِ...﴾^٢ فهو يستهدف تشبيه شجرة الزقوم بالطعام الذي يتناوله أصحاب النار، أعاذنا الله تعالى منها، وهذا يعني أننا أولاً أمام صورة (تمثيلية) هي «أنّ شجرة

١- الدخان / ٤٥ - ٤٦.

٢- الدخان / ٤٣ - ٤٥.

الزقوم طعام الأثيم»، وقد سبق القول إلى أنّ (التمثيل) هو صورة تعتمد على إحداث علاقة بين طرفين يكون أحدهما تجسيمياً للطرف الآخر من خلال أشكال متنوعة من التجسيم، ومنها ظاهرة (التعريف) التي تعني: تعريف أحد طرفي الصورة بالآخر، كقوله تعالى «شجرة الزقوم هي طعام الأثيم»، حيث جعل النصّ من الشجرة طعاماً، وجعل هذا الطعام، وهذا هو موضع الإثارة الفنيّة، بمثابة المهل (وهو المعدن المذاب) فيما يغلي في بطن المنحرف، كما يغلي الماء الشديد الحرارة (أي: الحميم). المطلوب هنا ملاحظة هذا التشبيه المتداخل. فأولاً كان من الممكن مثلاً أن يشبّه النصّ هذا الطعام بالمعدن المذاب «المهل»، من حيث غليانه الذي يرمز إلى شدة حرارة جهنّم، كما كان من الممكن مثلاً أن يشبّه الطعام بغليان الماء، بخاصّة إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ هضم الطعام يتحول من خلال تناوله إلى سائل أو ما يقرب منه، أو أنّ غليانه - لا أقلّ - يمكن تشبيهه بالحرارة الشديدة للماء.

لكن بما أنّ النصّ القرآني الكريم يصوغ ما هو مثير ومدهش ومعجز، حينئذٍ نجدّه يتّجه إلى تشبيه متداخل يترتب أحدهما على الآخر بهذا النحو: الطعام بصفته مادة غير سائلة، حينئذٍ لا مناص من تشبيهه بمادة تماثلها، وهو المعدن المذاب. فهناك أولاً: المادة الخام لكلّ منهما الشجرة أو الطعام قبل عملية تناوله، والمعدن قبل ذوبانه، حيث يتماثلان من هذا الجانب. وهناك ثانياً عملية تحوّل لكلّ منهما إلى مادة متفتتة، حيث يتحوّل الشجر عبر عملية تناوله طعاماً إلى مادة ممضوغة، بحيث تتفتت، وحيث يتحوّل المعدن عبر عملية ذوبانه بالنار إلى مادة (متفتتة) أيضاً. وهناك ثالثاً عملية (تماثل) أخرى بينهما وهي التحوّل إلى مادة رخوة تجمع بين صفتي السيلان والغلظة.

فإذن: نحن الآن أمام ثلاثة عناصر من التماثل بين (الطعام) وبين (المهل) من حيث المادة والتحوّل. وهذا وحده كافٍ في تقرير الحقيقة المتقدّمة التي تستهدف تشبيه الطعام بالمهل، مادام الأمر يتعلّق بظاهرة (النار) التي تشكّل مأوى للمنحرفين. لكن، كما قلنا: إنّ النصّ القرآني الكريم يتغلغل إلى أبعد المديات وأدقّها لتجسيد الحقيقة المذكورة. فالمعدن المذاب، بالرغم من كونه يجسّد أمام الناظر أو المتخيّل لمرأى الجسد

المذاب وهو يحترق في النار، رأى لمدى الشدة في الحرارة، إلا أن المادّة السائلة نظراً لكونها أشدّ نفاذاً إلى الجسد في أجهزته الداخلية جميعاً حينئذٍ فإنّ تشبيه المهل من جديد بالحميم، أي الماء الشديد الحرارة، يكون أشدّ واقعيّةً من حيث عملية نفاذه إلى داخل الجسد.

طبيعياً - كما قلنا - كان من الممكن أن يتّجه النصّ مباشرة إلى تشبيه الشجرة بالحميم، إلا أن اختلاف مادّتهما يقلّل من عناصر التماثل بينهما، لذلك انتخب النصّ ظاهرة الغليان دون غيرها من العناصر، فشبه غليان المهل بغليان (الحميم)، فتكون الرابطة المشتركة بينهما هي (الغليان)، والغليان - كما هو واضح - هو العنصر الأشدّ بروزاً لتجسيد شدة الأذى، أي بقدر ما ترتفع حرارة الشيء يتصاعد حجم الأذى، وهذا ما يفسّر لنا مدى ما تنطوي عليه هذه الصورة التشبيهية (المتداخلة) من إثارة فنيّة مدهشة بالنحو الذي أوضحناه.

سورة الجاثية

قال تعالى : ﴿أَمْ حَسِبَ الَّذِينَ اجْتَرَحُوا السَّيِّئَاتِ أَنْ نَجْعَلَهُمْ كَالَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ سَوَاءً مَحْيَاهُمْ وَمَمَاتُهُمْ سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ﴾^١.

الملاحظ في هذه الآية الكريمة أنَّها تتضمَّن صورتين متداخلتين هما الاستعارة والتشبيه، إنَّها تعقد مقارنة بين المنحرف و السويِّ عبادياً، وتشير على نحو التساؤل إلى أنَّهما لا يستويان في الحياة و الممات، موجَّهة تساؤلها إلى المنحرف : هل يحسب هذا الأخير أن يجعل كالسوي؟

الطريف في هذه الآية : أنَّها تعتمد أدوات فنيَّة تتواكب مع العنصر الصوري بنحوٍ يكسبها مزيداً من الإثارة، فضلاً عن أنَّ العنصر الصوري نفسه ينطوي على تركيب له دهشته الفنيَّة أيضاً. فهناك أولاً عنصر دلالي قائم على التساؤل، (أم حسب) و عنصر دلالي آخر قائم على التقابل (السيئات، الصالحات) و عنصر دلالي ثالث قائم على الحكم (ساء ما يحكمون). وعندما تُصاغ قضيَّة على هذه الدلالات الثلاث (التساؤل، التقابل، الحكم على ذلك) حينئذٍ تكسب إثارة و حيوية فنيَّة لا تحتاج إلى التعقيب، طالما نعرف أنَّها عناصر تستثير أعماق المتلقِّي من خلال التساؤل الذي ينطوي على الإنكار، والتقابل الذي يعمِّق مفهوم الإنكار المذكور، و الحكم الذي يستخلص من خلال الداليتين المشار إليهما.

يبد أن الأهم من ذلك، وهو ما نستهدفه في دراساتنا عن الصورة القرآنية، هو العنصر الصوري الذي صيغ من خلال الأدوات الدلالية المذكورة. إن الصورة الأولى، وهي أحد عنصري التقابل، هي الاستعارة القائلة (اجترحوا السيئات) والصورة الأخرى من التقابل التشبيه القائل (كالذين آمنوا وعملوا الصالحات). وعندما يخضع العنصر الصوري إلى تجانس دلالي، وهذا هو البعد الرابع من الأدوات، أي: عندما يكون طرفا التقابل (صورتين)، وليس تعبيراً مباشراً، حينئذ فإن جمالية النص تأخذ درجتها الكبيرة في إحداث التأثير على المتلقي، يضاف إلى ذلك أن عنصر (التنوع) يشكل بُعداً جديداً من الأدوات الفنية، أي تنوع الصورتين من حيث أن إحدهما (استعارة) والأخرى تشبيه.

ثم يضاف إلى ذلك أيضاً صياغتهما (متداخلتين)، فنكون أمام سمة سادسة من الأدوات الفنية، والتداخل هنا يتجسد في كون الصورة التشبيهية تتفرع من الصورة الاستعارية، أي أننا أولاً أمام صورة ذات طرفين، كل واحد منهما هو صورة بدوره.

وبكلمة بديلة: نحن أمام صورة تشبيهية طرفاها المنحرف والسوي، وطرفها الأول هو بدوره صورة ولكنها استعارية، وبهذا يبلغ النص قمة إثارته الجمالية من حيث تشابك أدواته الفنية بالنحو الذي أوضحناه.

إلا أن الأهم من ذلك كله هو أن نقف على الصورتين: الاستعارية والتشبيهية، مادام هدفنا الرئيس هو دراسة العنصر الصوري كما هو واضح.

أولاً: لننتج إلى الحديث عن كل منهما، ونبدأ ذلك بالحديث عن الصورة الأولى: (أم حسب الذين اجترحوا السيئات). إن ممارسة السيئة أو الذنب من الممكن أن تركب لها صياغات متنوعة من التركيب، كما يمكن أن تُصاغ بنحو مباشر، كما هو غالب استخدام ذلك في نصوص قرآنية متنوعة، إلا أننا هنا نواجه تركيباً خاصاً، له جماليته من زوايا متنوعة، منها نفس الاستعارة (اجترحوا)، حيث أن انتخاب العبارة المذكورة يرمي إلى أن (الجرح) في حقيقته لا يجهز على الشيء مثلاً، بل يسمه بعلامة أو بعاهة يشوّه بها هيكل الشيء، وكذلك ممارسة الذنب تترك أثرها المشوّه للشخصية. صحيح أن الاجترار يستخدم بمعنى الاكتساب، كما لو قيل مثلاً «أحسب الذين اكتسبوا السيئات»، إلا أن

استخدام هذه المفردة، المنتسبة إلى أصل لغة (الجرح) دون غيره، يدلّ على ما ذهبنا إليه من أنّ النصّ القرآني الكريم في انتخابه لهذه المفردة يصوغ لنا استعارة ملأى بالجمال، حينما يهبها هذه الدلالة الجراحية للشيء مادام الشيء في أصله، والاستعارة هنا بالنسبة إلى الشخصية، يميّز بالسلامة (في أحسن تقويم)، وحينئذٍ فإنّ الحسن المذكور يفقد كماله و تعلوه نتوءات التشويه على نحو ما يتركه الجرح من نتوءات التشويه في هيكل الشخصية.

وأما بالنسبة إلى الصورة الأخرى، أي الطرف الآخر من التشبيه، فإنّ النصّ تركه في صياغته المباشرة دون أن يخلع عليها سمة استعارية مادام الهدف هو إراءة الفارقة بين نمطي الناس المسيء والمؤمن الصالح، حيث إنّ إعاقة أحد الطرفين سمة خاصّة يستتلي من خلال تداعي الفكر إلى تصوّر الطرف الآخر بما يضادّه تماماً، وحينئذٍ لا ضرورة إلى الاستعارة مادام المتلقّي بمقدوره أن يستنطق الدلالة المشار إليها، خصوصاً أنّ جمالية النصّ الأدبي تتمثّل في جملة ما تتمثّل به أن تدع المتلقّي يمارس عملية كشف لحقائق النصّ، وهذا ما توفّر النصّ القرآني الكريم عليه، بالنحو الذي أوضحناه.

سورة محمد ﷺ

قال تعالى : ﴿فَإِذَا لَقِيتُمْ الَّذِينَ كَفَرُوا فَضَرْبَ الرِّقَابِ حَتَّىٰ إِذَا أَثْخَنْتُمُوهُمْ فَشُدُّوا
الْوُثَاقَ فَمَا مَثًا بَعْدُ وَإِنَّمَا فِدَاءٌ...﴾^١.

الآية المتقدمة تتضمن عنصراً سورياً مباشراً، أي غير قائم على التركيب، بين
ظاهرتين تنتج ظاهرة ثالثة، ومع ذلك أدرجناها ضمن العنصر السوري الذي نُعنى به في
دراستنا دون غيره من العناصر.

طبيعياً: أن الصورة المباشرة نجدها أحياناً تحمل دلالاتٍ متماثلة للصورة التركيبية،
بل نجدها أكثر إثارةً فنيّةً منها كما ملاحظ مثلاً في صورة ﴿وَضَعُوا أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِمْ
وَاسْتَغْشَوْا ثِيَابَهُمْ...﴾^٢. حيث تمثّل هذه الصورة مرأى واقعياً صدر عن قوم نوح عليه السلام
بالنحو الذي سنتناول ذلك في حينه إن شاء الله.

والحق، أن أهمية الصورة المباشرة «في بعض أشكالها بطبيعة الحال وهي نادرة»
تتمثّل في كونها بمثابة (رمز) لدلالة أخرى، وهذا مثل صورة الأصابع في الأذان والثياب
على الوجوه، حيث يعبر هذه المرأى عن دلالة نفسية هي عدم استجابة المنحرفين
لمبادئ الله تعالى، كما تتمثّل أهميتها، أي الصورة المباشرة في كونها تنتخب من
العبارات ما يمتدّ بجذره إلى دلالة خاصّة نقلت من خلال الاستعمال الجديد إلى لغة
مجازية، بحيث ينتخبها النصّ دون غيرها من العبارات لتوهم بدلالاتها الأولى غير

١- محمد ﷺ / ٤.

٢- نوح / ٧.

المنقولة.

المهم أن هذين المستويين في الصورة المباشرة نجدهما بوضوح في الآية الكريمة التي نحن في صدها، متمثلين في الصور الثلاث (ضرب الرقاب) (الاثنان) (شدّ الوثاق)، وهذا ما يتطلب شيئاً من التوضيح، فنقول: بالنسبة إلى صورتي (ضرب الرقاب) و (شدّ الوثاق) فإنهما تجسدان النموذج الأول من التركيب، أي الصورة الرامزة لدلالة خاصّة، فصورة ضرب الرقاب، ترمز إلى عملية القتل.

صحيح أن القتل بالسيف في عصر صدور النصّ يعني ضرب الرقبة إلا أنه ليس الشكل الوحيد لعملية القتل، فهناك مثلاً أسلحة أخرى غير السيف، كالرمح ونحوه، لا ينحصر في ضرب الرقبة، كما أن السيف نفسه قد يحقق القتل من خلال ضرب الرأس، أو أي جزء من بدن الإنسان، بيد أن فصل الرأس من الرقبة من سائر جسد الإنسان بصفته يحقق عملية القتل بتمامها دون سائر الضرب لبقية أجزاء الجسم، حيث أن الأخير قد لا يحقق عملية القتل، وقد يحققها على العكس من ضرب الرقبة التي تفصل الرأس عن الجسد، وتحقق القتل في جميع الحالات.

لذلك، فإن اتخاذ ضرب الرقبة (رمزاً) لتحقيق عملية القتل، يجسّد تعبيراً فنياً له أهميته كما لاحظنا.

والأمر نفسه إذا اتجهنا إلى الصورة الأخرى، وهي (شدّ الوثاق) حيث ترمز إلى عملية الأسر بأصدق صورة، فالأسير عادةً يُشدّ بوثاق، وإن كان ذلك غير منحصر بعملية الشدّ، فقد يتم الأمر بدون ذلك، لكن بما أن شدّ الوثاق هو الممارسة المجسّدة تماماً لشلّ الأيدي عن أية فاعلية في القتال، حينئذٍ فإنّ المناسب لهذا الشلّ لفاعليته، أن يرمز له بـ (شدّ الوثاق).

إذن: أمكننا أن نتبين بوضوح أهمية هاتين الصورتين المباشرتين بما تنطويان عليه من الدلالات الجمالية.

وأما الصورة الثالثة وهي (الاثنان) فتمثّل الضرب الآخر من الصور التي تستخدم من العبارات ما يمتدّ بجذرها إلى دلالة ذات بعد رمزي في الاستعمال الجديد للعبارة،

فالاِثْخَان هو السمة التكتيفية أو الشديدة للشيء، لذلك عندما استخدمها النصّ فقد رمز بها إلى كثرة الجرح أو القتل، حيث كان بمقدور النصّ أن يستخدم عبارة قاموسية لها، أي الكثرة، ولكنّه استخدم العبارة المذكورة ليهيئ دلالة فنيّة على نحو ما لحظناه في العنصر الصوري السابق. وأولئك جميعاً يكشف من الأهميّة الفنيّة للصياغة المذكورة بالشكل الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِن تَنصُرُوا اللَّهَ يَنصُرْكُمْ وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ﴾^١.

الصورة التي نعتمد دراستها هي صورة (يثبت أقدامكم). ولعلّ المتلقّي يتساءل عن انتخابنا لهذه الصورة المألوفة تماماً، فيما يعتقد أنّها لاستخدامها الكثير ووضوحها لا تحتاج إلى تبين دلالاتها الفنيّة.

لكن: في الواقع أنّ الصورة لا تنحصر جماليّتها في ندرة الاستخدام أو طرافتها وجدّتها أو تجذّر و تشابك أطرافها التركيبية، بل إنّ السياق الذي ترد فيه يهب دلالتها سمة الفنّ و يكسبها إثارة و طرافة و عمقاً.

فالآية الكريمة هنا تتحدّث عن الشخصية المؤمنة التي تنصر الله تعالى، حيث يعدها تعالى بأن ينصرها و يثبّت أقدامها. و المهم هو الإشارة إلى (تثبيت القدم) بعد أن كانت الصورة السابقة على تثبيت القدم هي صورة مباشرة، تبدو وكأنّها جواب طبيعي لفعل الشرط «إن تنصروا الله» حيث يكتفى من ذلك بأنّ الله تعالى ينصر هؤلاء ماداموا قد نصروه. فماذا تعني هذه الإضافة الجديدة (تثبيت القدم) من حيث علاقتها بما تقدّم؟

إننا إذا سلخنا الصورة عن سياقها، نجد أنّ تثبيت القدم هو رمز فنيّ عن الصمود والصبر و نحوهما مما يشي تثبيت القدم به، لأن الرجل الثابتة في الأرض تعني عدم تحركها هنا و هناك، فتكون رمزاً لعدم تحللها حيال مواجهتها للشدائد.

والآن، حين نضعها في سياق النصرة لله تعالى و الجواب عنها بنصرته تعالى لها نجد

أنّها جاءت أيضاً في سياق الحديث عن القتال أو الجهاد في سبيل الله تعالى، وحينئذٍ فإنّ المتلقّي سيتداعى ذهنه إلى دلالاتٍ تحوم على مسألة عسكرية مثلاً، وهذا ما تساعد عليه عبارة (ينصركم الله) فيما تستدعي بدورها في الذهن قضية النصر العسكري، وعندها يكون المقصود من تثبيت القدم هو السيطرة على الموقف تماماً. لكن - وهذا هو أحد اسرار الدهشة الفنيّة للصورة - أنّ الذهن لا يقف عند الاستخلاص المذكور وحده، بل يتجاوزه إلى استخلاصات متنوعة أخرى، منها ما لا يرتبط بأية قضية عسكرية، بقريئة أنّ الآيات التي تلي هذه الآية تتحدّث عن الكافر وعن كراهته لمبادئ القرآن... إلخ، ممّا يعني إمكانية أن يستخلص المتلقّي دلالات أخرى، منها مطلق العناية الإلهية، وهي عناية قد تكون في الدنيا وقد تكون في الأخرى، وقد تكون في كليهما. يدلّنا على ذلك أنّ النصوص المفسّرة تؤرّجح بين عدّة استخلاصات، كالذهاب إلى أنّه رمز للتشجيع وتقوية القلوب، أو رمز للنصر الأخرى، أو تثبيت القدم عند الحساب وعند الصراط... إلخ.

المهم، أنّ جمالية هذه الصورة هي أولاً ترشحها بهذه الاستنتاجات المتنوعة للمتلقّين، وثانياً بما ينطوي الرمز عليه من تركيب، حيث أنّ تثبيت القدم يعني - كما سبقّت الإشارة إلى ذلك - عدم التحرك، أو الوقوف الخاصّ دون الوقوف العادي، ومن ثمّ فإنّ ثبات القدم يرمز أيضاً إلى مطلق الثبات حيال الشدائد، مضافاً إلى أنّ مصطلح أو عبارة (التثبيت) لا تستخدم في نطاق المشي قبالة «الوقوف» قاموسياً. بل في مطلق الثبات حيال المتحرك أو مطلق الثبات حيال الهزّة التي تسببها الشدائد كما يضاف إلى ما تقدّم أنّ مادّة الكلمة ذاتها، أي التثبيت من حيث مجانستها صوتياً «الثبات» تضفي قيمة فنيّة أخرى على النصّ المتقدّم، وبذلك تتضخّم الأهميّة الفنيّة لهذه الصورة بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ يَدْخُلُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ

تحتها الانهار و الذين كفروا يتمتعون و يأكلون كما تأكل الانعام^١.

في النصوص الثلاثة المتقدّمة ثلاث صور تشبيهية، إلا أن كلّ واحدة منها تنتسب إلى نمطٍ خاص من التركيبات التشبيهية. فالتشبيه الأوّل ينتمي إلى التشبيه المألوف، والتشبيه الثاني ينتسب إلى التشبيه المباشر، مضافاً إلى كونه ينتسب إلى ما نطلق عليه مصطلح التشبيه المضادّ، وأمّا التشبيه الثالث فينتمي إلى (التشبيه بالمثل). ولكلّ بطبيعة الحال سمته الفنّية.

إنّ الصورة التشبيهية الأولى سبق أن وقفنا عندها، بيد أنّنا تناولناها من خلال تشبيه آخر مركّب من التشبيه المألوف و تشبيه التفاوت، أي التشبيه القائل: إنّ هم كالأنعام أو أضلّ سبيلاً. هنا يجيء التشبيه صورة واحدة، إلا أنّها (مفصّلة) حيث ورد تفصيلها في الطرف الأوّل من التشبيه (يتمتعون و يأكلون)، ولهذا التفصيل أهمّيته الفنّية من حيث تحديده للعلاقة الجديدة بين طرفي الصورة، أي وجه الشبه، إنّهُ ركّز على ظاهرتي (المتمتع) و (الأكل)، وهما - كما هو بين - من أبرز السمات التي تطبع العنصر الحيواني، مضافاً إلى أنّهما من أبرز الحاجات التي يلحّ غالبية البشر على إشباعها بنهم ملحوظ، حيث إنّ الاستمتاع المطلق يسلخ الشخصية عن دلالتها الإنسانية مادامت تحوم على الذات فحسب، من دون النظر إلى هموم الآخرين، و حيث إنّ الأكل المجرد يجسّد قمّة البحث عن الاستمتاع الطليق، ولا ادلّ على ذلك من ملاحظة ذاك في سلوك العضوية الحيوانية منها «الأنعام» فيما تظلّ الأنعام - مضافاً إلى ما تقدّم - تفتقر إلى ذكاء البعض الآخر من العضوية المذكورة، وهو ما يفسّر لنا جانباً من المسوّغ الفنّي لجعل الأنعام دون غيرها هي الطرف الآخر من التشبيه.

إذن: انتخاب مطلق التمتع، ثمّ الأكل، بصفته أبرز الغرائز الحيوانية، وجعله الطرف الآخر من التشبيه، يحدّد لنا مدى الأهميّة الفنّية للصورة المشار إليها.

وإذا اتجهنا إلى الصورة التشبيهية الثانية نجدها، بالقياس إلى الصورة الأولى التي

تنسب إلى التشبيه المؤلف، تنتمي - كما قلنا - إلى التشبيه المباشر، حيث ذكرنا في تحليل سابق من هذه الدراسة أنَّ الصورة التشبيهية نمطان، أحدهما تركيبي يعتمد إحداث علاقة بين طرفين لا واقع لهما، والآخر يعتمد وجود علاقة لها واقعها، وهذا ما يميّز به التشبيه الذي نحن في صده، ونعني به (أفمن كان على بينة من ربه كمن زين له سوء عمله)، فطرفا التشبيه هنا شخصيتان بشريتان، لا أنَّ أحدهما بشر والآخر حيوان، كالتشبيه الأسبق، أو أيَّ عنصر غير بشري، حيث أنَّ أمثلة هذا التشبيه تقتنص علاقة تجريدية لا واقع لها كما قلنا، على العكس من التشبيه الذي نحن في صده حيث يقتنص علاقة واقعية بين نمطين من البشر، أحدهما (على بينة من ربه) والآخر (زين له سوء عمله)، أي أنَّ الطرف الأوّل هو شخصية مستبصرة عبادياً، والطرف الآخر شخصية ضالّة عبادياً لا تفقه مهمّتها التي خلّقت من أجلها.

والمهمَّ أنَّ النصّ في هذا التشبيه العملي قد حقّق مهمّة فنيّة لها جماليتها أيضاً، بصفة أنَّ جمالية الصورة أو آية ظاهرة نصّية لا تنحصر في اعتمادها على العنصر (التخيلي)، بل إنَّ الاعتماد على العنصر الواقعي يشكّل بدوره ظاهرة جمالية في حالة إخضاعه لصياغة خاصّة، كما هو طابع الصورة التي تعتمد أولاً عنصر التقابل بين الشئيين - أو ما نسمّيه بالتشبيه المضادّ - أي أنَّ طرفي الصورة يتضادّان في العلاقة المرصودة بينهما، فيما نعرف جميعاً أنَّ الأشياء تعرف بأضدادها في كثير من الحالات، وتعتمد ثانياً - كما كرّرنا - على العلاقة الواقعية بين طرفي الصورة.

و الأهمّ من ذلك، أنَّ العنصر الدلالي بما ينطوي عليه من حيوية هو الذي يضيف جماليته على النصّ، ونعني به طبيعة الموضوع الذي اعتمده التشبيه، وهو دلالة من كان على بينة من ربه، ومقارنته بمن زين له سوء عمله، حيث يتساءل القارئ عن السرّ الفني وراء انتخاب هاتين الدالتين أو بالأحرى سرّ انتخاب مفردة (البينة) مقابل (تزيين السوء) في السلوك، حيث يتوقّع القارئ من خلال التشبيه المضادّ أن تكون المقارنة بين من هو على (بينة من ربه) تقوم على من هو على ضلالة أو جهل برّبه، وليس على تزيين سوء عمله.

و حينئذٍ، ما هو السرّ الفني وراء الانتخاب الذي اعتمده النصّ في التشبيه المذكور؟ الحق، أنّ هذه المقارنة تقوم على عنصر (الطرافة) من حيث الدلالة، أو الطرافة هنا تتمثل في أنّ الطرف الأول من التشبيه (وهو المؤمن) قد انتخبت له سمة (البينة) من ربّه، أي ليس مطلق الإيمان الذي يعتمد التقليد مثلاً، أو الإيمان المصحوب بشيء من التشكيك، أو الإيمان المصحوب بالقصور المعرفي، حيث إنّ هذه الأشكال الثلاثة من الإيمان، لا تكسب الشخص سمة الاستواء أو الكمال، بل إنّ (البينة)، وهي المعرفة التامة هي المحققة لسمة الكمال المطلوب.

إذن : ثمة دلالات مكثفة قد انتظمت الطرف الأول من التشبيه. لكن لا نزال نبحث عن السرّ الذي تتوقع صياغته من خلال الطرف الآخر من التشبيه، فيما يتداعى الذهن إلى أنّ السمة المضادة للمؤمن ستكون هي الدلالات المضادة للطرف الأول، أي الإيمان المصحوب بالتمكين منها، أو التقليد المصحوب بالقصور المعرفي. غير أننا نجد سمة أخرى هي (التزيين) للعمل السيء. فما هي إذن أسرار ذلك؟

الطرافة هنا تكمن في أنّ المنحرف قد انتخب له طابع نفسي لا عقلي هو التزيين لما هوسيّ. ومن المعلوم، أنّ الطابع النفسي - وهو مرض النفس - يشكلّ أشدّ أنماط السلوك غير السويّ ممّا لا ترضيه الشخصية - أيّا كانت - طابعاً لها. من هنا نجد أنّ النصّ قد انتخب مفرداتٍ خاصّة، لها دلالتها في معجم المرض النفسي، ألا وهو (التزيين)، فالزينة - حسب المصطلح الإسلامي الذي يستخدمه القرآن الكريم و نصوص المعصومين عليهم السلام - تعني : المحرّك أو الحافز أو الدافع الذي تحاول الشخصية أن تحقّق إشباعاً حياله. وبما أنّ الزينة هي مجرّد قشر خارجي أو مظهر خارجي لا قيمة له بالقياس إلى داخل الشخصية، كالملابس الخارجية مثلاً، حينئذٍ فإنّ المنحرف هو من يستجيب إلى ما هو زينة من ظواهر الحياة، وليس إلى ما هو «قيمي» يعتمد عمق النظر والذكاء.

من هنا نجد أنّ انتخاب المفردة المذكورة لها طرافتها الكبيرة من حيث الدلالة، حيث تشير، مضافاً إلى ما هو نفسي، إلى ما هو ذهني أيضاً، أي : افتقار الشخصية

المستجيبة للزينة إلى عمق النظر والاستبصار، وهما سمة عقلية كما هو واضح.
 إذن : للمرّة الجديدة أدركنا أهميّة هذه المقارنة بين المؤمن والمنحرف من خلال مفردتين تبدوان وكأنّهما غير متضادّتين أو متقابلتين، إلّا أنّ كلّ واحدة منهما - في الواقع - تضادّ الأخرى تماماً إذا حللناها في ضوء الصياغة النفسية للشخص بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

التشبيه الثالث ينتسب - كما أشرنا - إلى نمط ثالث من التركيبات هو (التشبيه بالمثل)، حيث سبق أن عرضنا لأهميّة هذا النمط من التشبيه، كما ينتسب إلى التشبيه الواقعي، و ينتسب إلى التشبيه المضادّ، فهو تشبيه ينطوي على ثلاثة أشكال من التشبيه في معجزة، والآن نُعيد الإشارة إلى أهميّة التشبيه الذي نحن في صده فنقول: التشبيه هنا - مثل سابقه - يقوم بعملية مقارنة بين متضادّين، حيث ينتسب هذا التشبيه إلى التشبيه المتضادّ، مضافاً إلى انتسابه إلى التشبيه بالمثل، مضافاً إلى حقيقة ثالثة هي انتسابه إلى التشبيه الواقعي، كما ذكرنا أيضاً، وهذا ما يقتادنا إلى التذكير بحقيقة فنيّة أخرى هي تجانس هذه العناصر الصورية المتقاربة مكانياً من النصّ، حيث لحظنا التشبيه الأسبق، وهو ينتمي إلى التشبيه الواقعي، وهذا الأخير ينتسب إلى نفس الشكل فضلاً عن أنّه ينتسب إلى التشبيه المضادّ، وهذا يعني أنّنا أمام عمارة تتوازى و تتقابل و تتناظر فيها الصور التركيبية، تتوازى من حيث كونها تصبّ في دلالة محدودة هي سمات المؤمن والمنحرف، و تتقابل من حيث كونها تقوم على المقابلة بينهما، و تتناظر من حيث اعتمادها العنصر الصوري نفسه، كما أنّها من جانب رابع تتنوع تبعاً لتنوع الأشكال التركيبية لها، من حيث انتساب بعضها إلى التشبيه بالمثل، و انتساب البعض إلى التشبيه العملي، و انتساب بعضها إلى أشكال ثلاثة كما كرّرناه... وهكذا.

المهم، أنّ التشبيه بالمثل هنا يعتمد - مضافاً إلى كلّ ما تقدم - على عنصر حكاوي أو قصصي قصير يتحدّث، ليس عن ظاهرتين مفردتين أو مركبتين العلاقة بينهما كما هو طابع التشبيهات المتّسمة بالقصر، بل عن حكاية تتّصل بالوصف القصصي لبيئة الجنّة والنار، و تقوم على المقارنة بينهما من خلال الشخصية المؤمنة والمنحرفة، فهو - أي هذا

التشبيه - يُعدّ امتداداً للتشبيه السابق، من حيث كونه يقوم على مقارنة بين شخصيات إيجابية و سلبية، بيد أنّ الأهمّ فنياً هو البناء العضوي لهذه التشبيهات، فإذا كان التشبيه الأسبق يقارن بين الشخصية المؤمنة والمنحرفة في بيئة الدنيا، فهنا في التشبيه بالمثل يقارن بينهما في بيئة الآخرة، أي أنّ التشبيه الحالي هو إنماء عضوي للتشبيه الأسبق، إنماء من السلوك الدنيوي إلى النتيجة الأخروية المترتبة على المقدّمة الأولى.

إذن: نحن الآن أمام عمارة فنية من حيث البناء الخارجي لهذا التشبيه. وأمّا البناء الداخلي له، فأمر يتطلب شيئاً من التوضيح، فنقول: جمالية الحكاية التشبيهية هنا تتمثّل في كون المقارنة بين البيئتين: الجنّة والنار، مثل التشبيه الأسبق الذي قارن بين مَنْ هو على «بيئة من ربه وبين من زَيّن له سوء عمله»، حيث لحظنا مفردات المقارنة تتفاوت سماتها، إلّا أنّها تتوحّد على نحو التضادّ كالأبيض والأسود مثلاً.

ويمكننا ملاحظة ذلك في طبيعة السمات أو الأوصاف التي ذكرها النصّ في الطرف الأوّل من التشبيه، ففي هذا الميدان رسم النصّ أنهاراً متنوعةً، من ماء غير آسن، من لبن لم يتغيّر طعمه، من خمر، من عسل، كما رسم طعاماً من كلّ الثمرات، و رسم مغفرةً من الله تعالى لشخوص الجنّة.

لكنّه بالنسبة إلى شخوص النار فقد رسمهم في صفتين: الأولى خلودهم في النار، والأخرى: ماء حميم يقطع أمعاءهم، فمن جانب ذكر ظاهرة الخلود هنا دون أن يذكرها في الجنّة، ومن جانب آخر ذكر ألوانا من الشراب ولوناً مجملًا من الطعام، بينما ذكر لشخوص النار الماء الحميم فحسب.

لكنّه من خلال هذا التفاوت نلاحظ تجانساً فنياً مذهشاً هو تركيزه على أربعة أنهار للشراب في الجنّة مقابلة بالماء الحميم المقطّع لأمعاء شخوص النار، حيث نجد التجانس هنا يتمثّل في عملية الشراب ومادّته، وهو تجانس لا ينحصر في ذكر مفردتين متقابلتين، بل في كون أحد الطرفين - وهو الأوّل - قد رسم له أربعة أنماط من الماء ممّا يعني أنّ التركيز هو على الشراب، ولذلك اقتصر في الطرف الآخر من التشبيه على الشراب أيضاً، دون أن يردفه بالطعام.

ومن المعلوم أنَّ الشيء عندما ينحصر في مفردة دون غيرها يظلّ جواباً متقابلاً، من حيث التركيز عليه، لتعدّد المفردات المتماثلة، أي: أنَّ شراب أهل النار للماء الحميم جاء متقابلاً مع تعدّد شراب أهل الجنة. إذن: كم نلاحظ أمثلة هذه الصياغة منظوية على دهشة الفنّ، ليس هذا فحسب، بل أنَّ التفاوت في المقابلة بين البيئتين في الرسم المبقيّ، وأعني به: تخصيص البيئة الجهنّمية بخلود أصحابها دون ذكر ما يقابله بالنسبة إلى أصحاب الجنة، إنّما ينطوي على سمة فنيّة، فما هو السرّ الفنيّ الذي نحتمله؟ الذي نحتمله هو أنَّ التخصيص للخلود في النار ينطوي على مهمّتين فنيّتين: الأولى أنَّ ذكرها يتداعى بالذهن إلى مقابلها في الجنة، وهذا ما يجسّد سمة الاقتصاد اللغوي في التعبير، مضافاً إلى أنَّ عملية التداعي الذهني نفسها تنطوي على إثارة فنيّة، حيث يترك للمتلقّي أن يكتشف بنفسه هذه الدلالة، أي مساهمة المتلقّي في استنتاج النصّ.

أمّا المهمّة الفنيّة الأخرى فتتمثّل في عنصر الترهيب، حيث نعرف جميعاً أنَّ التأكيد على ما هو سلبيّ ومؤلم أشدّ أثراً من التأكيد على ما هو إيجابيّ ومسرّ، فالشخصية مطلقاً إذا رغبت في ما هو مسرّ ولكنّه يتطلّب تأجيلاً لشهواتها، فحينئذٍ قد تتردّد في تأجيل شهواتها مادامت اللذة العاجلة هي أشدّ إلحاحاً من اللذة الآجلة، على العكس من تخويفها بما هو مؤلم، لأنّ الألم لا يطاق بالقياس إلى ما هو مسرّ، حيث يمكن للشخصية ألاّ تهتمّ بما هو مسرّ في الآجل بقدر اهتمامها على تجنّب ما هو مؤلم منه مكتفية بما هو محايد، أي غير مؤلم وغير مسرّ، فلو خير شخص بين أن يتحمّل أذى الجراح وبين أن يحيا محايداً لا تتوفّر لديه عناصر الإشباع المترف، حينئذٍ سيختار الحالة الأخيرة كما هو واضح.

إذن: عندما يلوّح النصّ بخلود المنحرف في جهنّم، حينئذٍ انطلاقاً من مبدأ عدم تحمّل الألم، سوف يترك هذا التلويع أثره على الشخص، وهذا ما يفسّر لنا سرّ الظاهرة المذكورة بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿أَفَلَا يَتَذَكَّرُونَ الْقُرْآنَ أَمْ عَلَى قُلُوبٍ أَقْفَالُهَا﴾^١

الملاحظ، أنَّ النصَّ القرآني الكريم قد استخدم رموزاً متكررة بالنسبة إلى طابع الانغلاق الفكري لدى المنحرفين، حيث استخدم رموزاً من نحو (الختم) على القلوب أو «الأكنة» ونحو ذلك، أي: استخدم دلالاتٍ تشير إلى وجود الأغشية على القلوب.

أمَّا في النصِّ الذي نحن في صده فقد تمثَّل في هذا الرمز، وهو: الأقفال. وبالرغم من أنَّ الختم والغطاء والقفل ونحوها ترمز جميعاً إلى وجود حاجز يمنع من اختراق المعرفة إلى القلب، إلَّا أنَّ لكلِّ رمز دلالاته المتميزة التي تجيء في سياق خاص. وفي حينه أوضحنا دلالة كلِّ من (الختم) و (الغطاء) وارتباط ذلك بالسياق الذي وردت فيه هذه الرموز.

أمَّا الآن فيعني أن نتحدَّث عن هذا الرمز الجديد وهو (القفل)، فماذا يمكننا أن نستنتج منه؟

المسألة هنا تتعلق بالقرآن الكريم واستكناه دلالاته، وليس مطلق المعرفة المتصلة بوجود الله تعالى أو النبوة أو الظواهر الكونية أو اليوم الآخر... إلخ.

صحيح أنَّ السياق الذي وردت فيه هذه الصورة قد احتشد بطرح أفكار متنوعة وفي مقدِّمتها ظاهرة القتال، والإيمان باليوم الآخر، إلَّا أنَّ النصَّ قد احتشد أيضاً بردود الفعل في النطاق اللفظي للمنحرفين أو المؤمنين حيال النبي ﷺ مثل (و منهم من يستمع إليك، حتَّى إذا خرجوا من عندك قالوا للذين أوتوا العلم ماذا قال آنفاً)، و مثل (و يقول الذين آمنوا لو لا نزلت سورة فاذا أنزلت سورة محكمة رأيت الذين في قلوبهم مرض...) و مثل (طاعة و قول معروف)، و مثل (ذلك بأنهم قالوا للذين كرهوا ما نزل الله سنطيعكم...)، وهذه الآية جاءت بعد الصورة المشار إليها، والمهمُّ هو أنَّ المسألة تظلَّ مركزة على ما نزل به القرآن الكريم و ما نطق به الرسول ﷺ حيال ذلك. وهذا يعني: أنَّ الرمز (الأقفال) قد جاء أولاً صريحاً في سياق الحديث عن القرآن الكريم (أفلا يتذكرون القرآن...) و جاء

ثانياً في سياق متجانس كما لاحظنا، فإذا أضفنا إلى ذلك أنّ النصّ قد وصم المنحرفين بالسمة المذكورة بعد قوله تعالى مباشرة ﴿فَأَصْمَهُمْ وَأَعَمَّى أَبْصَارَهُمْ﴾^١، حينئذٍ يمكننا أن نتبين جانباً من الأسرار الفنيّة لهذا الرمز (الأقفال) بخاصّة أنّه سبق برمين آخرين يتكرران في كثير من المواقع القرآنية الكريمة، ونعني بهما ما يتّصل بحاسة السمع والبصر (الصمم والعمى) مقرونين بانغلاق القلب كالختم والطبع ونحوهما. فالملاحظ هنا أنّ النصّ لم يسق هاتين السمتين (الصمم والعمى) في عرض واحد مع ختم القلب أو طبعه أو تغطيته، كما هو في المواقع الأخرى من النصّ القرآني الكريم، بل أكّد أولاً أنّه تعالى قد أصمّمهم وأعمى أبصارهم، وبعد ذلك، أي بعد أن تحقّق عملية الصمم والعمى، جاء فذكر الرمز الجديد وهو (على قلوب أقفالها)، وهذا يعني أنّ رمز الأقفال جاء نتيجة لعمليات سابقة هي: الصمم والعمى، لا أنّه جاء في عرض واحد معها، وهذا له دلالة الفنيّة التي ينبغي أن نقف عندها، فنقول: الذي يبدو محتملاً هو أنّ رمز (القفل) يظلّ أشدّ الرموز المشابهة له تعبيراً عن الانغلاق الفكري، أي: أنّ «الختم» و«الطبع» و«الرين» والأغطية... إلخ تظلّ رموزاً للانغلاق لا تصل إلى درجة رمز الأقفال، حيث يظلّ هذا الرمز أشدّها - كما قلنا - تعبيراً عن الانغلاق. يدلّنا على ذلك: كلّ من السياق الذي ورد فيه، ومن الدلالة الذاتية التي يتضمّنها.

وأما السياق فهناك أولاً - كما كرّرنا - ورود الرمز في سياق الاستجابة للقرآن الكريم وليس مطلق الظواهر، وهناك ثانياً مجيء الرمز - كما ذكرنا أيضاً - كنتيجة لمستويين آخرين من الانغلاق (السمع والبصر)، وليس كسماتٍ ترد في عرض واحد. كلّ ذلك يدلّنا على أنّ هذا الرمز أشدّ الرموز تعبيراً عن الانغلاق. ولعلّ الدلالة الذاتية التي يتضمّنها هذا الرمز يفصح بوضوح عن هذا الجانب، فالختم أو الغطاء مثلاً يشيران إلى وجود مادةٍ حازمة من الاختراق المعرفي للقلب، أمّا القفل فمضافاً إلى كونه مشيراً إلى المادة المذكورة فإنّه يتضمّن دلالة إضافية هي آليّة أو جهاز القفل بما يواكبه من عملية الغلق والفتح في جهازهما المتآزرين، حيث لا يمكن فتح القفل مثلاً إلاّ بواسطة المفتاح،

في حين من الممكن رفع الختم أو الغطاء دون أن يتوقّف ذلك على جهاز مرتبط به، كارتباطية القفل بالمفتاح، يضاف إلى ذلك، أنّ عملية الإقفال نفسها، بما تتضمّنه من مرأى حسيّ، يضيف على الصورة جمالية خاصّة يختلف عن جهاز الختم أو الغطاء اللذين لا يقتربان بما هو مرأى ممتع لدى الناظر بقدر ما يعبران عن عملية تغطية الشيء فحسب، وهذا ما يفسّر لنا جانباً من الأسرار الفنيّة للرمز المشار إليه.

سورة الفتح

قال تعالى : ﴿إِنَّ الَّذِينَ يَبَايِعُونَكَ إِنَّمَا يُبَايِعُونَ اللَّهَ يَدُ اللَّهِ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ...﴾^١.

في الآية الكريمة عنصر صوري ينتسب إلى ما هو مألوف و شائع مقابل عناصر صورية نادرة في نصوص قرآنية أخرى، كما أنَّ فيها ما ينتسب إلى التركيبية الواقعية مقابل التركيبية التجريدية. إذن : في الآية الكريمة صورتان : الأولى هي قوله تعالى (يبايعون الله) والأخرى (يد الله فوق أيديهم).

أما الأولى فإنها من الوضوح لدرجة أنها لا تحتاج إلى التعقيب، بصفة أنها تقول بأنَّ الذين يبايعون النبي ﷺ إنما يبايعون الله تعالى. بيد أنَّ هذا الوضوح نفسه ينطوي على طرافة فنية، ذلك أنَّ مبايعة الله تعالى هي على نحو التجوز أو التسامح في العبارة، بخاصة إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنَّ مبايعة النبي ﷺ تتم في مظهرها الخارجي من خلال اليد، وأنَّ مبايعة الله تعالى إنما تتم من خلال القلب.

و الطرافة هنا تأخذ امتدادها حينما نجد أنَّ هذه الصورة تُعدّ في الواقع امتداداً للصورة الأخرى (يد الله فوق أيديهم)، فاليد هنا تحتلّ موقعاً رمزياً له خطورته الفنية من حيث اتساحه، أي رمز اليد، بدلالات مزدوجة، وليس بدلالة واحدة. فاليد مطلقاً، كما هو ملاحظ في بعض العبارات القرآنية الكريمة، تُعدّ رمزاً للهيمنة والمالكية والعطاء والرعاية... إلخ.

وعندما نزل هذا الرمز عن سياقه الذي ورد فيه لوجدنا أنَّ الرمز يعني أنَّ الله تعالى يغدق رعايته على هذا الحشد، كما هو ملاحظ مثلاً في المقولة المعروفة يد الله مع الجماعة، وأما إذا وضعنا الرمز - في الآن ذاته - في سياق المبايعة التي تعني - في مظهرها الخارجي - التعامل مع اليد، لوجدنا أنَّ الرمز، مضافاً إلى ما تقدّم، ينطوي على دلالة أخرى هي مباركة هذا الحشد من خلال ممارسته للتعامل المذكور.

وهنا، إذا أردنا أن نستعير اللغة البلاغية الموروثة أمكننا أن نقول: إننا أمام عنصر صوري هو (التورية)، وأما إذا أردنا أن نستعير لغتنا الحديثة فحينئذٍ نقول: إننا أمام رمز له مهمة مزدوجة، أو أمام صور (تضمينية) تعتمد على التورية، ذلك أنَّ التضمين يعني إحداث علاقة بين طرفين أحدهما يقتبس متناً، والآخر يهبه دلالةً تتناسب مع السياق الذي يرد فيه التضمين، كما لو اقتبس الكاتب مثلاً آيةً قرآنيةً أو حديثاً شريفاً أو آيةً نصوص، وأوردها في سياق معالجته لأحد الموضوعات.

وأما التورية فتعني إحداث علاقة بين طرفين أحدهما يتضمّن دلالة بعيدة والآخر دلالة قريبة، ممّا يعني أنَّها أحد أشكال التضمين الذي يقتبس دلالة لها خبرتها في ذهن المتلقّي فيهبها دلالة أخرى لها خبرتها، أيضاً، إلّا أنَّها أبعد، مع ملاحظة اشتراكها في الصياغة اللفظية بطبيعة الحال، مع أنَّها هي المستهدفة هنا، في الصورة التي نحن في صدها، تواجه الدلالة المزدوجة التي يستهدفها النصّ في آنٍ واحد: اليد المبايعة لرسول الله ﷺ، فيما تشير الصورة إلى أنَّ يد الله تعالى (كرمز) فوقها، واليد المباركة بشكل عام، ولذلك فإنّ طرافة هذا الرمز تختلف عن الطرافة التي تتضمّنها التورية العادية لأنّ الأخيرة تستهدف إحدى الدالتين وهي البعيدة، بينما يستهدف النصّ القرآني الكريم كلتا الدالتين بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿... و مثلهم في الإنجيل كزراعٍ أخرَجَ شَطْطُهُ فَآزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَىٰ عَلَىٰ سُوقِهِ يُعْجَبُ الزَّراَعُ لِيَغِيظَ بِهِمُ الْكُفَّارَ...﴾^١.

المدّهِشُ فَيُفِيّاً أَنْكَ تَرَى بَيْنَ حَيْنٍ وَ آخِرِ عَنَاصِرٍ صُورِيَةٍ تَتَّسِمُ بِسَعَةِ الْحِجْمِ وَ بِتَعَدُّدِ الصُّورِ وَ بِتَفَرُّعِهَا وَ بِكَثَافَتِهَا وَ بِتَدَاخُلِهَا وَ بِطَرَاغَتِهَا... إلخ مثل آية النور ﴿مِثْلُ نَوْرِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ... إلخ﴾^١ مثل ﴿أَيُّودٌ أَحْدَكُمُ أَنْ تَكُونَ لَهُ جَنَّةٌ... إلخ﴾^٢. وَ مِنْهَا: النَّصُّ الَّذِي نَحْنُ فِي صَدَدِهِ، وَ هُوَ الصُّورَةُ الْمَرْكَبَةُ الَّتِي تَشَبَّهُ مُحَمَّدًا ﷺ وَ أَصْحَابَهُ وَ الْمُؤْمِنِينَ بِالزَّرْعِ أَوَّلًا، وَ يَكُونُهُ قَدْ أَخْرَجَ شَطْنُهُ ثَانِيًا، وَ يَكُونُهُ قَدْ قَوَّى نَتَاجُهُ ثَالِثًا، وَ يَكُونُهُ قَدْ تَنَامَى رَابِعًا، وَ يَكُونُهُ قَدْ بَلَغَ ذُرُوءَهُ خَامِسًا، وَ يَكُونُهُ يَعْجَبُ زَرَاعُهُ سَادِسًا.

إِنَّ هَذِهِ السَّلْسَلَةَ، مِنْ الصُّورِ التَّفَرُّعِيَّةِ أَوْ الْمَتَدَاخِلَةِ أَوْ الْمَكْتَفَةِ أَوْ الِاسْتِمْرَارِيَّةِ، لَيْسَتْ مَجْرُودَ رُؤْيٍ حَسْبِيَّةٍ تَتَنَسَّبُ إِلَى مَرَأْيٍ طَبِيعِيِّ هُوَ الزَّرْعُ وَ مَرَاكِلُ نُمُوِّهِ وَ اسْتَوَائِهِ فِي نَهَايَةِ الْمَطَافِ، بِقَدْرِ مَا هِيَ دَلَالَاتٌ أَوْ مَرَسَلَاتٌ لَهَا رَشَحَاتُهَا الَّتِي يَسْتَنْطِقُهَا الْمُتَلَقِّي بِشَكْلِ لَا نَهَايَةَ لِأَمْدِهَا الْفَنِّيِّ، وَ هُوَ أَمْرٌ يَتَطَلَّبُ الْوُقُوفَ الْمَطُولَ حَيَالِهَا.

إِنَّهُ مِنَ الْمُمْكِنِ لِلنَّصِّ أَنْ يَشَبَّهُ الْإِسْلَامِيَّينَ الْمَشَارِإِلَيْهِمْ بِنُمُوِّ الزَّرْعِ وَ اسْتَوَائِهِ وَ ثَمَرِهِ مِثْلًا مِنْ خِلَالِ الْمَقَارَنَةِ بَيْنِهِ وَ بَيْنِ نَشْأَةِ الْإِسْلَامِ وَ انْتِشَارِهِ، أَوْ بَيْنِهِ وَ بَيْنِ رَجَالِهِ الَّذِينَ وَصَفُوا بِكَوْنِهِمْ أَشْدَاءَ عَلَى الْكُفَّارِ رَحْمَاءَ بَيْنَهُمْ، وَ يَكُونُهُمْ رُكْعًا سَجْدًا سِيَمَاهُمْ فِي وَجُوهِهِمْ... إلخ.

لَكِنْ عِنْدَمَا نَجِدُ أَنَّ النَّصَّ يَطْرَحُ دَالَاتٍ، مِثْلَ الزَّرْعِ وَ الشَّطْءِ وَ الْأُزْرِ وَ الِاسْتِغْلَازِ وَ الِاسْتَوَاءِ عَلَى السُّوقِ وَ إِعْجَابِ الزَّرَّاعِ وَ إِغَاظَةِ الْكُفَّارِ، أَمْثَلُهُ هَذِهِ الدَّلَالَاتُ لَا بَدَأَ نَظَرِي عَلَى أَسْرَارِ مَدْهَشَةٍ، إِذَا أَخَذْنَا بِنَظَرِ الْإِعْتِبَارِ أَنَّ النَّصَّ الْقُرْآنِيَّ الْكَرِيمَ يَتَمَيَّزُ عَنِ النُّصُوصِ الْعَادِيَةِ بِكَوْنِهِ نَصًّا إِلَهِيًّا لَا يَتَحَدَّثُ إِلَّا بِمَا هُوَ كَمَالٌ لَا مَجَالَ لِلْمُنَاقَشَةِ فِيهِ.

طَبِيعِيًّا يَنْبَغِي أَلَّا نَعْزِلَ هَذَا الْمَوْقِعَ الْخَتَامِيَّ بِسُورَةِ الْفَتْحِ عَنْ مَضْمُونِ السُّورَةِ نَفْسِهَا، حَيْثُ تَتَحَدَّثُ أَوْ تَسْتَهْلُ حَدِيثَهَا عَنِ الْفَتْحِ وَ النَّصْرِ، وَ تَتَحَدَّثُ عَنْ مَبَالِغَةِ رَسُولِ اللَّهِ ﷺ فِي اخْتِتَامِ السُّورَةِ، ثُمَّ بِالْحَدِيثِ عَنِ الرَّسُولِ ﷺ نَفْسَهُ وَ عِلَاقَتَهُ بِالْإِسْلَامِيَّينَ يَنْبَغِي أَلَّا نَعْزِلَ ذَلِكَ عَنْ هَذَا الْمَقْطَعِ الصُّورِيِّ الْمَدْهَشِ، كَمَا يَنْبَغِي أَلَّا نَعْزِلَ افْتِتَاحِيَّةَ الْمَقْطَعِ أَوْ شَطْرَهُ

الأول، الذي يتحدث عن ﴿محمد رسول الله و الذين معه أشدّاء على الكفّار رحماء بينهم تراهم رُكعاً سجّداً يبتغون فضلاً من الله و رضواناً سيماهم في وجوههم من أثر السجود﴾^١ عن شطره الثاني الخاصّ بالتشبيه الذي نحن في صدده، مضافاً إلى الوقوف على السّرّ الكامن من وراء الطرح لكلّ من التوراة و الإنجيل ﴿ذلك مثلهم في التوراة و مثلهم في الإنجيل...﴾^٢ حيث يتردّد المعنيون بشؤون التفسير بين ذهابهم إلى أنّ المقصود في هذه الآية هل هو أنّ سمة (محمد رسول الله و الذين معهم... إلخ) هي المذكورة في التوراة، و أنّ سمة (كزرع أخرج...) هي المذكورة في الإنجيل؟ أم أنّ المقصود هو أنّ الطابعين المذكوران في التوراة و الإنجيل كليهما، فتكون الآية بمعنى أنّ محمداً ﷺ و أصحابه بالسّمات المذكورة تشبه زرعاً... إلخ.

إنّ كلّاً من الاستجابتين للقارىء من الممكن أن تفرض ضرورتها الفتيّة إذا أخذنا بنظر الاعتبار، و هذا ما نجده في أحدث الاتجاهات النقدية المعاصرة، إنّ لاستجابة القارىء إسهامه الكبير في استخلاص دالات النصّ...
إذن : لتتابع قراءة النصّ.

قلنا: إنّ قراءة تنا للنصّ لها احتمالان أو أكثر.

المحتمل الأول، أن ننطلق مع النصّ في شطره الأول «محمد رسول الله و الذين معه...»، و حينئذٍ سنعتبر هذا الشطر طرفاً أوّل من التشبيه، إلّا أنّ هذا الطرف يقترب بأدوات طريفة و بصياغة مثيرة لجملة من الأسباب منها: الطول أو الحالة التفصيليّة لمحتوياته، فهو يشمل محمداً ﷺ و يشمل أصحابه و يشمل جميع المؤمنين، كما أنّه يعرض لسّماتٍ متنوعةٍ لهم مثل كونهم: أشدّاء على الكفّار، رحماء بينهم، تراهم رُكعاً سجّداً، يبتغون فضلاً من الله تعالى، سيماهم في وجوههم، كما أنّه يعرض لهذه السّمات من خلال استشهاد بالتوراة التي نطقت بسمااتهم المشار إليها، مضافاً إلى المتمثّل الآخر الذي يعني: استشهاداً أيضاً بالإنجيل الذي نطق بسمااتهم.

في تصوّرنا، و نحن نستنطق الصورة المذكورة، من خلال إيماننا الكامل بأنّ النصّ

هو استجابي في نفس الوقت الذي نعتبره دالاً له مغزاه الذي استهدفه النصّ فيما لا يعلم تأويله إلا الله تعالى ومن منحهم قدرة استجابية «كالمعصومين عليهم السلام»، لذلك فإنّ أهميّة النصّ تتمثّل في ترشحه بكلا الاستجابتين الاستجابة التي ينطق بها النصّ نفسه دون أن تتدخل استجابة القارئ فيه، والاستجابة التي يكتشفها القارئ، وهذا هو ما يطبع غالبية النصوص القرآنية، عدا ما نصّت عليه المأثورات التفسيرية عنهم عليهم السلام.

وفي ضوء هذا، نعتبر جميع الاحتمالات التي يمكن أن يستجيب لها القراء لا غبار عليها مادامت محكومة بالإمكان دون الامتناع. فالذهاب مثلاً إلى أنّ النصّ يستهدف الإشارة إلى أنّ محمداً ﷺ والذين معه بسماتهم المشار إليها قد ذكرتهم التوراة، وأنّ الإنجيل قد ذكرهم مشبّهين بزعرٍ أخرج شطئه... إلخ. أو الذهاب إلى أنّ محمداً ﷺ والذين معه ذكروا في التوراة، كما ذكروا في الإنجيل، وأنّهم مشبّهوه بزعر... إلخ. إنّ كلّاً من هذين الذهايين، له مسوّغه الفني الخاضع للإمكان، كما قلنا.

والمطلوب هو أنّ نتبين الأسرار الفنيّة وراء هذا التشبيه، بطرفيه اللذين يلفتان النظر بنحو مدهش من حيث الطول والتفصيل والتفريع والتكثيف... إلخ.

الواقع، أنّ المتلقّي يندهش حينما يواجه هنا الشريحة الصورية التي تدعه حيناً يستجيب إليها من خلال كشفه بأنّ السمات التي رسمتها لمحمد ﷺ والمؤمنين «أشدّاء رحماء، رُكعاً وسجّداً، سيماهم، يبتغون فضلاً». تشكّل سمات مذكورة في التوراة، وأنّها لأسباب يستدعيها السياق الاجتماعي لعصر الرسالة، أو لأسباب عبادية يستدعيها السياق العبادي للإسرائيليين، قد ركّز عليها، أي السمات المشار إليها، أو لأنّ النصّ أساساً يستهدف توصيل هذه السمات إلى المتلقّي وجعلها ملامح للمجتمع الإسلامي بخاصّة أنّها تجمع بين نمطي السلوك لا أنّها تقف عند واحد منها، بصفة أنّ طبيعة الظروف التي يحياها المجتمع إمّا أن تفرض عليه أن يمارس سلوكاً طقسياً فحسب، كالصلاة والدعاء... إلخ، أو يمارس سلوكاً جهادياً، كالذهاب إلى سوح المعركة، أو يمارس كليهما في آن واحد أو حسب متطلّبات السياق.

هذا من جانب، وأما من الجهة الأخرى فإنّ السلوك الاجتماعي القائم على التعامل مع الآخرين يصبّ إمّا في نزعة مسالمة أو نزعة عدوانية أو حسب متطلبات السياق.

من هنا، فإنّ النصّ نجده قد استقطب جميع السمات. كلّ واحدة بشطريها - الطقسي والجهادي - (الرحمة و الشدّة) راسماً بذلك خطوطاً لا ينفصل أحدها عن الآخر بالنسبة إلى سلوك الإنسان عبادياً، وبذلك يستخلص المتلقّي بأنّ السلوك العبادي لا يجنح إلى أحد النمطين الطقسي أو الجهادي، بقدر ما يتوقّر عليهما حسب ما يتطلّبه الموقف.

إنّ هذا الكشف للسلوك يظلّ حقيقة مطلقة تستهدفها الصورة القرآنية المذكورة، وهذه هي الدلالة العامّة للنصّ، بصفة أنّ النصّ الخالد هو ما يشرح بحقائق مشتركة أو عامة في نفس الوقت الذي نجده متوقّراً على دلالة خاصّة بزمان أو بمكان أو بموقف محدد، كما هو ملاحظ بالنسبة إلى الإشارات المتّجهة إلى محمد ﷺ والذين آمنوا معه أو إلى الزمان الذي ينتظم هذه الجماعة، أو إلى الكتب الخاصّة كالتوراة أو الإنجيل، فيما وردت السمات المذكورة فيهما... إلخ.

وأما الصوغ الفني لهذه الدالّة فيمكن استشفاف سمات متنوعة له، منها: التأرجح الذي يكتشفه المتلقّي كلّ واحد حسب قراءته بالنسبة إلى السمات المجتمعية للمسلمين، من حيث كونها مذكورة في التوراة أو فيها وفي الإنجيل، أو أنّها في التوراة، أي الطرف الأوّل من التشبيه وأنّ الطرف الآخر منه في الإنجيل. وفي ضوء هذه القراءة تكون الصورة قد ألححت إلى أنّ السمات المجتمعية ذكرت في التوراة، وذكر تناميها في الإنجيل، لذلك فإنّ القراءة لهذا الجانب تقتادنا إلى أن نكتشف جملة من الأسرار الفنيّة، مثل النموّ العضوي للصورة، بصفة أنّ النموّ الفنيّ يعني أنّ ما طرح في البداية يتنامى إلى ملمح آخر في النهاية، وهذا ما نلاحظه في الصورة التي طرحت من خلال سمات الشخصية الإسلامية، وتنامت إلى الحديث عن كيفية تطوّرها واتساع حجمها فيما بعد، بصفة أنّ التوراة هي سابقة على الإنجيل، فيكون الحديث عن الشخصية الإسلامية في التوراة مسبوقاً بالحديث عنها في الإنجيل. وهذا هو واحد من أهمّ الأسرار الفنيّة لصياغة الصورة المشار إليها.

و هذا فيما يرتبط بعلاقة طرفي التشبيه.

أما ما يتصل بالتشبيه نفسه، أي : عملية التنامي و انتخاب ظاهرة الزرع لها بالنحو الذي لحظناه، فأمرٌ يتطلّب مزيداً من القراءة، فنقول : ينبغي أن نضع في الاعتبار أنّ النصّ عندما ينتخب ظاهرة صورية، كالزرع بتفريعاته المتنوعة، إنّما ينتخبها لنكات تتوفّر فيها دون غيرها، أو على الأقلّ بالنسبة إلى استجابة القارئ و قدراته التدوقيّة، و في تصوّرنا أنّ الزرع من جانب ثمّ تفريع ذلك إلى إخراج الشطء فالأزر فالاستغلاظ فالاستواء على السوق، و كون ذلك يعجب الزّراع و يغيب الكفّار من جانب آخر، يظلّ على خطوط متجانسة مع الأوصاف التي خلعها الطرف الأوّل من التشبيه على محمد ﷺ و الذين آمنوا معه، و على خطوط متطابقة مع الاستجابة التي ترى أنّ وصف المؤمنين في الإنجيل قد لا يرتبط بوصفهم في التوراة، فالأوّل يتحدّث عن سماتهم و الآخر يتحدّث عن مجتمعهم النامي.

أقول : نحن مع الاستجابتين، و كلّ منهما يحمل مسوّغاته الفنيّة. بيد أنّ الاستجابة الثانية تعلن عن هويتها بوضوح، حيث إنّ المجتمع النامي يتماثل مع زرع يخرج فراخه تدريجاً، و من ثمّ يتقوّى الزرع، و يتزايد نموّه على مستوى الغلظة، أي نهاية النمو، حتّى يستوي على سوقه، و حينئذٍ لا يتأثّر بهبوب الرياح و نحوها، أي يبقى ثابتاً يفرض حقيقته، و كلّ من هذه المفردات يتطابق - كما هو بيّن - مع حقيقة رسالة الإسلام من بدء حركتها حتّى استقرارها بعد الفتح، حيث بدأ الإسلام مستخفياً في مكّة ثلاث سنوات، ثمّ بدأ يتحرّك في المدينة حتّى تحقّق الفتح. و المراحل التي قطعها تتماثل مع الزرع من حيث إفرازه - أي الإسلام - لشخصيات ريادية تحمّلت عبء القيام بنشر الرساله (أخرج شطئه) فقوّى الإسلام بالداخلين فيه حتّى استكمل قواه (فاستغلظ)، و حينئذٍ فرض وجوده على مسافات كبيرة (فاستوى على سوقه) كما استتلى أن ينتزع الإعجاب من العاملين في حقل التنمية (يعجب الزراع)، و بالمقابل قد استتلى إغاظة الكفّار الذين خسروا حركتهم، كما هو واضح.

سورة الحجرات

قال تعالى: ﴿... أَيْحِبُّ أَحَدَكُمْ أَنْ يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا فَكَرِهْتُمُوهُ...﴾^١.

إنَّ قراءةً لهذا النصِّ الصوري تقتزن بإثارات فنيّة متنوعة، في ميدان صياغة الصورة وتشخيص نمطها، كما لو كانت تشبيهاً أو استعارة أو رمزاً... إلخ. بيد أننا وفقاً لرصدنا لأنواع الصور ومحاولة فرز كلِّ واحدة منها عن الأخرى، حيث اعتاد الأقدمون، أو حتّى بعض المعاصرين، أن يدمج أكثر من صورة ويهبها مصطلحاً واحداً، نصلّح على الصورة أعلاه اسم الصورة الاستدلالية، أي الصورة التي تعتمد إحداث علاقة بين طرفين يستدلُّ بأحدهما على الآخر، حيث استدلُّ بالصورة أعلاه على ممارسة الغيبة وغيرها.

و تتجسّد الأهميّة الفنيّة للعنصر الاستدلالي بكونه يقوم على محاكمة عقلية تعتمد ما هو حسّي أو قيمي من الظواهر. و تتضخّم الأهميّة الفنيّة للعنصر المذكور حينما يقتزن بأدوات أخرى كالحوار أو التقابل ونحوهما، كما هو ملاحظ في الصورة التي نحن في صدددها، مضافاً إلى عناصر أخرى نحاول أن نقف عليها الآن في تحليلنا للصورة المشار إليها.

الغيبة - كما نعرف جميعاً - هي ممارسة عدوانية تتخذ من العنصر اللفظي أداة للتعبير عن النزعة المذكورة متجسّدة في الإساءة إلى شخص غائب عن المجلس أو اللقاء الذي مورست فيه الغيبة. ولعلّ ما يزيد النزعة العدوانية بروزاً هو اقترانها بنمطٍ آخر من السلوك

هو النفاق حيناً، كما لو كان الشخص ذا علاقة إيجابية مع الجارح فيقابله بوجهٍ إيجابي في حضوره، وبوجهٍ سلبي في غيابه، أو يهاهه عند حضوره.

ولكن حتّى بمنأى عن هذا الجانب فإنّ ممارسة الغيبة تُعدّ عملاً عدوانياً بالغ الدلالة، مادام يشكّل ليس إساءة أو تشويهاً لسمعة الآخر فحسب، بل يجسّد ممارسة لإشاعة الشرِّ أيضاً، بصفة أنّ فضح الآخر هو إشاعة لما مارسه سرّاً أو بنحوٍ لم يسمع به الآخرون.

من هنا، بمقدورنا أن نتبيّن أهميّة الصورة الاستدلالية التي نسجها النصّ بالنسبة إلى الغيبة من حيث صلتها بالظواهر التي أشرنا إليها.

إذن: لتحدّث عن الجانب الفني للصياغة الصورية المتقدّمة فنقول:

لقد انتخب النصّ ظاهرة «الأكل للحم الميّت» من جانب، وكونه (أخاً) من جانب آخر. ونحن إذا وضعنا في الاعتبار أنّ النصّ القرآني الكريم - وهو نصّ يتّسم بالكمال والإعجاز - لا ينطق إلّا بما هو أكمل تعبيراً عن الحقائق، حينئذٍ نفتتح تماماً بأنّ الظاهرة التي توكّأ عليها في كشفه للمفارقات التي تنطوي الغيبة عليها لا بدّ من انطوائها على ما هو مثيرٌ ومدهشٌ.

ويمكننا ملاحظة ذلك حينما نجد أولاً انتخابه للحم الميّت كما قلنا. وثانياً كونه لحم الأخ دون غيره من الأطراف الاجتماعية. ولعلّ أوّل ما يتداعى إلى الذهن هو: العلاقة بين المجروح (أي من اغتیب) وبين الجارح (أي من اغتاب)، حيث نعرف أنّ الغيبة تتمّ - في الغالب - من خلال الأشخاص الذين يرتبطون بعلاقة (المواجهة) فيما بينهم أو ما يُطلق عليه مصطلح (الجماعة الأدلية) في اللغة الاجتماعية وهم الأصدقاء أو الأعداء، وحينئذٍ فإنّ النصّ حينما ينتخب الأخ دون غيره، فإنّ تشبيه الغيبة بأكل لحمه يظلّ من الوثاقة بمكان كبير، هذا من جانب، وحتّى لو أخذنا الظاهرة من جانبها الآخر، وهو انسحاب الغيبة على مطلق المؤمنين بما فيهم غير المرتبطين بعلاقة المواجهة أو الصداقة، فإنّ الرابطة الإسلامية العامّة القائلة بأنّ «المؤمنين إخوة» تنسحب على هذه الظاهرة بدورها، وعندئذٍ تكون العلاقة الفنيّة بين (الأخ) وبين أكل لحمه وهو ميّت من الوثاقة بالمكان

الكبير الذي أشرنا إليه. لكن لندع ذلك و لننتجّه إلى التركيبة الصورية في مادّتها العامّة التي تقوم على ظاهرة (أكل لحم الميت) لملاحظة مكنوناتها الفنّية المذهلة، فما ذا نجد؟

السؤال أولاً هو لماذا عملية «الأكل»، ثم لماذا الميت «بعد أن أوضحنا السرّ الفنّي لظاهرة «الأخ» دون غيره من الأطراف الاجتماعية؟ إنّ عملية الأكل - كما هو بيّن - إشباع لأهمّ حاجة حيوية عند الإنسان. وهذا يعني أنّ النصّ قد انتخب للغاية أشدّ عمليات الإشباع عند الإنسان ممّا تستتبع أشدّ الذنوب مفارقةً بما يترتّب على المفارقة من العقاب الشديد. وفي هذا تحسيس للشخصية بمدى ما تمارسه من عظيم الذنب، كما هو واضح.

وأما بالنسبة إلى كون الأكل للحم الميت فإنّ الظاهرة تزداد توهّجاً حينما نضع في الاعتبار أنّ النصّ لم يستهدف من عملية الأكل ما يتّسم بنمطه الأشهي، بقدر ما كان التركيز على ظاهرة الأكل بصفقتها إشباعاً. وأما نمطه فإنّ النصّ سيحوّله إلى ما هو مضادّ، أي يستخدم الرمز من حيث توظيفه في سياق جديد، لذلك فإنّه قد انتخب نمطاً من الإشباع الذي يقترن بأشبع صوره مادام مستهدفاً السمة المضادة لإشباع الحاجة، وليس النتيجة الطبيعية له. لذلك فإنّ أبشع عمليات الأكل تتمثّل في ظاهرة مقترنة بثلاث سماتٍ مرتبطة بثلاث حواس، كلّ واحدة منها تكفي وحدها لإثارة الاشمئزاز في النفوس، والحواس المرتبطة بالسمات الثلاث هي حاسة التذوق، حاسة الشمّ، حاسة البصر، فالحالة التذوقية هي تناول لحم الميت، والحاسة الشمّية هي: رائحة الميت، والحاسة البصرية: هي مرأى الميت، وحينما تتواكب هذه الحواس في آن واحدٍ حينئذٍ بمقدورنا أنْ نتصوّر مدى درجة الاشمئزاز التي تصيب الشخص، وهو يشاهد جثّة أو لحم ميت يقترن برائحته كريهة تزكم الأنف، ويقترن بمنظر بشع هو شكله، وبهذا يكون النصّ قد استخدم رمزاً مكثفاً يحشد فيه ما يثير القرف لدى المتلقّي وهو يتمثّل بعملية تناول اللحم الميت. ولكي لا يدع النصّ المتلقّي بمنأى عن التخيل المذكور، أردفه مباشرةً بعبارة (فكرهتموه) حتّى يجعله في اللحظة المذكورة يعايش هو في هذه الصورة المقترنة بإثارة أشدّ درجات الكراهية لممارسة الغيبة بالنحو الذي أوضحناه.

سورة ق

قال تعالى: ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ وَنَعْلَمُ مَا تُوَسَّسُ بِهِ نَفْسُهُ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ﴾^١.

الصورة أعلاه تتضمن نمطاً من الصياغة التي تجمع بين التشبيه والرمز عبر تركيبة خاصة. التشبيه هو عبارة (أقرب) فيما نستخدمه عليه بالتشبيه المتفاوت، والرمز هو (حبل الوريد)، ويعيننا من ذلك: السمة الفنية لهذا التركيب، فنقول: النص هنا يستهدف الإشارة إلى أنه تعالى أعرف بما في أعماق الإنسان من الأفكار التي يحيها. ونحن نستنتج ذلك من خلال سياق الصورة التي تقدمتها عبارة (ونعلم ما توسوس به نفسه)، والعبارات التي تأخرت عنها من نحو ﴿إِذْ يَتَلَقَّى الْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ الْيَمِينِ وَعَنِ الشِّمَالِ قَعِيدٌ﴾ ما يُلْفِظُ من قول إلا لديه رقيب عتيد^٢ إذن الظاهرة هي: رصد السلوك من قبل الله تعالى، حيث أشار النص إلى معرفته تعالى بما توسوس به الشخصية، وأشار إلى أن هناك نمطين من الملائكة تسجلان سلوكه (عن اليمين وعن الشمال قعيد) وأنه حتى بالنسبة إلى ما ينطق به من قول فثمة رقيب عليه.

للمرة الأخرى ما يعيننا من ذلك هو: المدى الفني الذي تنطوي عليه الصياغة الصورية المشار إليها، بعد أن نكون قد وقفنا عند دلالتها الفكرية سريعاً. من حيث الدلالة وعلاقتها بالصورة يشير النص إلى أن الله تعالى خلق الإنسان،

١- ق / ١٦.

٢- ق / ١٧-١٨.

وأنّه يعلم ما تحدّثه به نفسه من ممارسة هذا السلوك أو ذاك، وأنّه تعالى أقرب إليه من حبل وريده. فالملاحظ هنا أنّه تعالى وصل بين خلقه الإنسان وبين وسوسته. والسؤال هو: أنّ الوصل بين هاتين الظاهرتين يعني شيئاً هو: المعرفة التامّة بما في الأعماق حتّى بالنسبة إلى نواياه، وليس سلوكه المتجسّد في هذا الفعل أو ذاك، إذ من الملاحظ أنّ المعرفة في مستواها العادي تتمثّل في ممارسة الفعل وليس في النوايا، النصّ يريد التنبيه على مطلق سلوك الإنسان وإزاحة التوهّم عند من يخيّل إليه أنّ الفعل الخارجي هو الفاضح للسلوك وليس النية. لذلك نجد أنّ النصّ قد انتخب ظاهرة الوسوسة يشير به إلى النية من جانب وإلى سلبيتها من جانب آخر، لأنّ الوسوسة من الشيطان كما هو واضح، والمهم بعد ذلك هو، علاقة هذه الظاهرة بالعنصر الصوري الذاهب إلى أنّه تعالى أقرب إلى الإنسان من حبل وريده.

لا شكّ، أنّ الصورة المشار إليها جاءت لتوضّح أو لتعمّق معنى معرفته تعالى لوسوسة الإنسان ودرجتها ومدى درجة معرفته بذلك، حيث شبهها بأنّها أقرب إليه من حبل وريده.

والسؤال هو: ما هي السمات الفنيّة لهذه الصورة المتجسّدة في أنّه تعالى أقرب إلى الإنسان من حبل وريده، أو لنقل: ما هي الدلالة الفنيّة لحبل الوريد دون غيره من الظواهر التي يمكن أن يشبّه منها مثل هذا الموقف؟ النصوص المفسّرة تشير إلى أنّ المقصود من ذلك هو: عرق يخالط بدن الإنسان أو عرق بالقلب أو عرق بالحلق... إلخ.

ولعلّ الاتجاه الذاهب إلى أنّ المقصود به هو: الحلق أو العرق الأقرب إلى القلب، ينسجم مع سياق النصّ، فهذا العرق يتّصل من جانب بالمنخّ ويتّصل بالقلب، وكلاهما على صلة واضحة بأفكار الإنسان، وسوسته التي أشار النصّ إليها (ونعلم ما توسوس به نفسه)، بصفة أنّ الأفكار صادرة من المنخّ، وأنّ القلب هو الذي يعايشها تقبّلاً أو رفضاً أو تحفظاً، يُضاف إلى ذلك صلة هذا العرق أو الحبل بحياة الإنسان أساساً، فمع قطعه مثلاً تنقطع حياة الإنسان.

إذن: أمكننا أن نتبيّن أهميّة انتخاب هذه العيّنة الحسّية دون غيرها من العيّنات

بالنسبة إلى التشبيه الذاهب إلى أنه تعالى أقرب إلى الإنسان من حبل وريده في معرفة ما توسوس به نفسه، أو في السيطرة عليها، أو في رصدتها... إلخ، حيث ينهي النص ذلك بالإشارة إلى الملكين المرابطين عن يمينه وشماله والحاصين عليه حتى ما ينطق به من الكلمات.

قال تعالى: ﴿وَجَاءَتْ كُلُّ نَفْسٍ مَعَهَا سَائِقٌ وَشَهِيدٌ * لَقَدْ كُنْتَ فِي غَفْلَةٍ مِنْ هَذَا فَكَشَفْنَا عَنْكَ غِطَاءَكَ فَبَصَرُكَ الْيَوْمَ حَدِيدٌ * وَقَالَ قَرِينُهُ هَذَا مَا لَدَيَّ عَتِيدٌ﴾^١

النص أعلاه، ينطوي على جملةٍ من الأداءات الفنية في صعيد الصورة، وما تواكبها من أدوات لغوية، وفي مقدمتها عنصر المحاورة. وبالرغم من أننا نتحدث عن العنصر الصوري، وليس اللغوي أو اللفظي، إلا أن الأخير بمواكبته للعنصر الصوري يسهم في إقرار الدلالة الفنية له.

أول ما يواجهنا في هذا الصدد هو: الرمان (سائق) و (شاهد). ومع أن هاتين العبارتين تحملان دلالتهم اللغوية، السائق: بصفته يسوق الإنسان إلى ساحة المحاكمة أو الحساب، والشاهد: بصفته الملك أو الجوارح التي تشهد على الشخص بممارسته هذا العمل أو ذاك.

أقول: على الرغم من ذلك، فإن العبارتين المذكورتين تحملان دلالة الرمز، من حيث كونه مؤشراً إلى دلالة أخرى غير بطانتها اللغوية المباشرة، بصفة أن العبارتين تؤمنان إلى (ملك)، وهو غير السائق بصورته المطلقة، وإلى الملك أيضاً بصفته شاهداً وليس سائقاً، أو بصفة أنه، أي الشهيد، هو الجوارح، مضافاً إلى أننا في حالة ذهابنا إلى أن السائق والشاهد في الحالتين هما ملكان: أحدهما يسوق والآخري يشهد، فعندئذٍ تكتسب هاتان العبارتان دلالتهم الرمزية وليس اللغوية. ونتجه إلى الجزء الآخر من الصورة (فكشفنا عنك غطاءك) والجزء الأخير منها (فبصرك اليوم حديد) لنواجه وفقاً آخر من

الحشد الصوري الممتع. فالنصّ أولاً يتحدّث بلغة مباشرة عن تغافل الشخصية المنحرفة عن اليوم الآخر وجزاءاته (لقد كنت في غفلة من هذا)، ثم يردفه بلغة غير مباشرة (فكشفنا عنك غطاءك)، أي: يردّ النصّ على غفلة الإنسان بعنصر صوري هو: كشف الستار الذي حجبته عن النظر إلى اليوم الآخر، ثم بعنصر صوري أكثر كثافة، وهو (فبصرك اليوم حديد)، حيث ترتّب على عملية الكشف عملية حدة النظر محققاً بهذا عملية الإنماء العضوي لصياغة الصور. فالملاحظ أنّ النصّ بانتخابه الرمز أو الاستعارة (غطاءك) ثمّ بانتخابه الرمز أو الاستعارة (حديد) بالنسبة إلى النظر، إنّما يحدثنا أولاً عن العلاقة بين الغفلة والغطاء، ثمّ بين الكشف وحدة البصر، حيث نلاحظ (التضادّ) الصارخ من جانب التضادّ بين الغطاء وبين حدة البصر، وبين كون أحدهما ترتّب على الآخر من جانب آخر، والأهمّ من ذلك نلاحظ طبيعة الثراء الصوري متمثلاً في عمليتي الكشف والحدة.

أمّا الكشف فتتجسّد نضارته في كونه يتحدّث عن الغطاء الذي يرمز إلى الغفلة الدنيوية، ولا رمز أشدّ كثافة من الغطاء الذي يستر الوعي العبادي عن الشخصية المنحرفة الغافلة، أي: أنّ (الغفلة) يرمز لها بـ (الغطاء) الذي يسدّ على الشخصية المنافذ جميعاً، وبالمقابل فإنّ الكشف عن الغطاء بعد أن تنتقل الشخصية إلى اليوم الآخر واستتباع ذلك (حدة) النظر إنّما يكشف دلالة الرمز ويهبه جمالية فائقة من خلال التضادّ الذي أشرنا إليه بين الغفلة التامة وبين النظر الحادّ، فهناك إغراق في الغفلة، وهنا إغراق في ما يضادّها وهو حدة الوعي بما كانت عليه الشخصية من الغفلة، فالحدة - هنا - رمزٌ مكثّف ينطوي أولاً على كونه عيّنة أو ملمحاً خارجياً للشخصية، مفصّحاً عن الملمح الداخلي المتأزّم لها.

و نحن لو سمحنا بأن ندقّق تأملنا في المرأى الجسمي بعملية حدّ النظر، لخرجنا باستجابة هائلة مدهشة بمنطويات هذه الصورة. فحدة النظر تكشف أولاً عن وجود (توتّر) في الشخصية غير عادي، كما يكشف عن وجود دلالاتٍ تعايشها الشخصية مصحوبةً بطبيعة الحال بالتوتّر المشار إليه، وكلّ من الدلالات والتوتّر يحمل طابعه السلبي الذي يعني: أنّ الشخصية قد ظهر لها الآن (عند الحساب) أنّها كانت في غفلة عن

هذا اليوم وجزاءاته، بما يصاحب هذا الاحساس من ندم، و بما يخلفه هذا من تمزّق وانسحاق... إلخ.

طبيعياً، أنّ الأهمّ من ذلك، من الزاوية الفنيّة، هو: أن الدالّ (حدّة البصر) هو الذي يضيف على الصورة جماليّتها، من خلال كونه مظهرًا فيزيقيًا، وإلاّ كان ممكناً أن يكتفي النصّ بالذهاب إلى أنّ الإنسان في اليوم الآخر يكتشف مدى غفلته في الحياة الدنيا. إلخ، إلّا أنّ إبراز هذه الدلالة في دالّ حسيّ أو ملمح خارجي للشخصية يظلّ أشدّ حيويّةً للمتلقّي عندما يشاهد أشخاصاً يتحرّكون أمامه، وليس حيال مفهومات أو دلالة فحسب. بعد ذلك، يتحدّث النصّ عن التفصيلات المترتبة على هذه الصورة و المواكبة لها والمتقدّمة عليها ممثلة في عملية رصد السلوك و نتائجه، بعد أن يكون النصّ قد أوّماً إلى العملية المذكورة، من خلال الرصد الدنيوي للسلوك قبل أن يصوغ الصورة الأخرى (الكشف و الحدة)، حيث مهّد لها بالإشارة إلى الملكين الراصدين للسلوك (اذ يتلقّى المتلقّيان عن اليمين و عن الشمال قعيد ما يلفظ من قول إلاّ لديه رقيب عتيد) و بعد أن يتقدّم بصياغة الصورة (الكشف و الحدة) يرتدّ إلى عملية الرصد و نتائجه فيقول ﴿و قال قرينه هذا ما لدي عتيد... قال قرينه ما أطغيته و لكن كان في ضلال بعيد... يوم نقول لجهنّم هل امتلأت و تقول هل من مزيد﴾^١.

إنّ هذه الآيات الكريمة التي أعقبت الصورة المذكورة و الآيات التي تقدّمتها تشكل بمجموعها موقفاً أو مقطعاً من الصوغ الفنيّ لشريحة من السلوك لا تقف عند مجرد صياغة الصورة - الكشف و الحدة - بل تتجاوزها إلى صياغة حادث و بيئة و شخصية قصصية لها إمتاعها الفنيّ العظيم. فهناك أولاً شخصيات متنوعة (بشر و ملائكة)، و هناك بيئات مختلفة (دنيا و آخرة)، و هناك حوادث (و نفخ في الصور). و هناك مواقف (عملية الرصد، و قال قرينه... إلخ) بما يواكب ذلك جميعاً عنصر الحوار و السرد.

و المهمّ هو: أنّ الحوار بخاصّة قد أضفى جمالية فائقة على الموقف، و لكن ما يعيننا هو الحوار (الصوري) متمثلاً في قوله تعالى «يوم نقول لجهنّم هل امتلأت...» و إذا كانت

الصورة هي : مركب من شيئين لا علاقة بينهما في صعيد الواقع، فيمكننا حينئذٍ عدّ المحاوراة المتقدّمة (صورة).

طبيعياً، من الممكن أن تكون المحاوراة المذكورة واقعاً بالفعل، كما لو أوحى الله تعالى إلى خزنة جهنّم بذلك، وإجابتها بما تقدّم، بيد أن نمط المحاوراة يوحي بأن المسألة حوار مصطنع على مستوى الصياغة (الرمزية)، أي : أننا أمام صورة رمزية تشير إلى الأعداد الهائلة من المنحرفين الذين تسعهم جهنّم وزيادة. وبدلاً من التعبير عن ذلك باللغة المألوفة يتّجه النصّ القرآني الكريم إلى التعبير باللغة الصورية التي جمعت إلى جمال الصورة جماليّة الحوار وحيويته المتمثّلة في تساؤل هو : هل امتلأت بالمنحرفين يا جهنّم؟ ويجيء الجواب : إنني أسع للمزيد منهم، فهل من مزيد؟ وتتضمّن جمالية الحوار حينما يتمّ طرفا الحوار من خلال عنصر التساؤل، وليس التساؤل والإجابة فحسب، حيث نلاحظ أن جهنّم بدورها تُسأل : هل من مزيد. ونحسب أن جمالية الحوار المتقدّم بلغته ورموزه وطريقة صياغته لا يمكن أن نتلمسها من خلال التحليل الفني، بقدر ما ندع ذلك للقارئ الذي يتحسّسها من خلال تذوّقه الصرف. مادام الفنّ لا يخضع في غالبيته إلى القدرة المنطقية في تحديده، بل الإحساس الداخلي للمتلقّي بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

سورة الذاريات

قال تعالى : ﴿و في عادٍ إذ أرسلنا عليهم الريح العقيم * ما تذر من شيءٍ أتت عليه إلا جعلته كالرميم﴾^١

النصّ أعلاه يتضمّن استعارة (الريح العقيم) و تشبيهاً (جعلته كالرميم). في البداية ينبغي أن نشير إلى أنّ الصورة القرآنية تتميز بتنوعها في الصياغة و التركيب، و حيناً آخر للنادر من الخبرات، و حيناً ثالثاً للطريف و المدهش من التركيب... وهكذا.

و لكلّ من هذه المستويات مسوغاته بطبيعة الحال.

و في صورتين المتقدمتين نواجه أكثر من مستوى مألوف و طريف في التركيب و الصياغة، بالنسبة إلى الاستعارة (الريح العقيم) نواجه تركيباً يترشّح بأكثر من دلالة، فبالرغم من أنّ العقم يعني عدم الولادة، فإنّ رشحاتها بالدلالات المتنوعة من الممكن أن تنبئها بوضوح، فالريح التي أرسلت على المنحرفين، بما أنّها استتصالية و ليست مجرد جزء سلبي، حينئذٍ فإنّ العقم يظلّ التعبير الأوسع و الأدقّ عن الاستتصال، نظراً للصلة الوثيقة بين عدم الولادة التي تعني: العدمية أساساً، و بين الاستتصال الذي يعني العدمية أساساً أيضاً، و من حيث رشحاتها المتعدّدة الدلالة، نلاحظ أنّ العقم لا ينحصر في عدم الولادة فحسب، بل تترتّب آثار سلبية متنوعة، من الممكن أن يشير الشيء إلى إعدامه من الوجود دون أن يقترن هذا الإعدام بما هو مشين كالموت مثلاً أو فقدان الشيء بعد

وجوده، وهذا بخلاف العقم الذي يقترن بالشؤم كما هو واضح. فالمرأة التي لا تلد مثلاً تظلّ مطبوعة بسمه الشؤم، نظراً لارتباط الاستيلاد باستمرارية النسل البشري، فضلاً عن أنّ الولد يقترن وجوده بنشاطاتٍ وعواطفٍ ومعطيات كثيرة تحقق مزيداً من الإشباع والإمتاع للحاجات الأسرية، وهذا بالنسبة إلى عقم الريح في ما لا تلد، أي معطى ينتفع به، بقدر ما يتسبب في إحداث الظواهر السلبية، وهكذا نجد أنّ العقم في الاستعارة المذكورة يطفح بدلالات متنوعة يستطيع المتلقّي أن يستنتجها حسب خبراته التي تستولد ما تشاء من الدلالات كما هو بيّن.

و أمّا التشبيه (جعلته كالريم) فإنّه واحد من التشبيهات المألوفة جداً بالقياس إلى تشبيهات قرآنية أخرى، تتطلّب جهداً ليس باليسير في استيضاح العلاقات المترابطة بين أطراف الصورة. غير أنّ الألفة المذكورة تظلّ - كما كررنا - منطوية على أسرار فنيّة عميقة الدلالة، فالريم إمّا أن يقصد منه العظم البالي، وإمّا أن يُقصد منه النبات اليابس، وفي الحالتين: فإنّ العظام البالية تسحق، وأنّ النبات اليابس يُداس، وحينئذٍ فإنّ المظاهر المتمثلة في البلى واليبس والسحق والدوس تظلّ لدى الرائي مقترنة من حيث المرأى بالاستمرارية البائسة، إذا قيس بما كان عليه من حيوية الجسد البشري أو حيوية النبات قبل الموت أو اليبس.

و المهمّ هو أنّ النهاية الكسيحة للمنحرفين من خلال المرأى المذكور و صلة ذلك بنمط الجزاء الاستثنائي (الريح العقيم) التي ذرّتهم بنحوٍ قد تحولوا من خلاله إلى أشلاء متمزقة، يوضّح لنا مدى حيوية التشبيه المذكور، من حيث صدقه ودقته بالقياس إلى النهاية العادية لمن يغشاه الموت لسبب أو لآخر، حيث لا يقترن مرأى الموت في الحالة الأخيرة بالمظاهر البائسة التي أوحى بها التشبيه الذي نحن في صده.

سورة الطور

قال تعالى: ﴿أَمْ لَهُمْ سَلْمٌ يَسْتَمْعُونَ فِيهِ فَلْيَأْتِ مُسْتَمْعِمَهُمْ بِسُلْطَانٍ مُبِينٍ﴾^١.

ثمة نمط من التركيب الصوري اطلقنا عليه مصطلح الإحالة، ونعني بها: الصورة التي تتركب من ظاهرتين، أو التي تتوكأ على إحداث علاقة بين ظاهرتين يمتنع حدوثهما في دنيا الواقع والوهم كليهما. والهدف من ذلك هو الإشارة إلى شيء ممتنع أيضاً. ويتميّز هذا النمط من التركيب الصوري بإثارة بالغة، من زاوية كونه يعتمد عنصر السخرية. وهذا ما نطلق عليه مصطلح الصورة الساخرة، بصفة أنّ الموقف يتطلب ذلك، وتكون فاعليته حينئذٍ أشدّ درجة بالنسبة إلى المتلقّي.

ولو تأملنا الصورة التي نحن في صددنا للحظنا أنّها تتحدّث عن المنحرفين المعاصرين لرسالة الإسلام، حيث ترصد مجموعة من أنماط سلوكهم المضحك، من حيث تخرساتهم حيال الرسالة، وتجييهم بمجموعة من الأنماط الساخرة مثل ﴿قُلْ تَرَبَّصُوا فَإِنِّي مَعَكُمْ مِنَ الْمُرَبِّصِينَ﴾* أم تأمرهم أحلامهم بهذا...؟^٢ ﴿أَمْ خَلَقُوا السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ﴾* أم عندهم خزان ربك * أم لهم سلم...؟^٣ إلخ. فالصورة الأخيرة تتساءل ساخرة ألکم أيها المنحرفون سلّم تستطيعون بواسطته أن تصعدوا إلى السماء وتستمعوا إلى الوحي؟ وإذا كان الأمر كذلك حينئذٍ فليأتونا بالدليل، والجدير بالذكر أنّ النصّ

١- الطور / ٣٨.

٢- الطور / ٣١-٣٢.

٣- الطور / ٣٦-٣٨.

القرآني الكريم في موقع آخر يعتمد هذه الصورة أيضاً، ولكن ليس من خلال التساؤل، بل من خلال عنصر ساخر آخر هو: الطلب بالصعود، وليس على نحو التشكيك أو التساؤل... في الحالين فإنّ السخرية هي العنصر الفني الذي يطبع مثل هذه الصورة، من حيث توكؤها على ما هو محال كما هو بيّن.

و الأهمّ من ذلك هو أنّ الصورة، بهذا النمط من التركيب الساخر والمطالبة بشيء محال، تتصاعد بعواطف المتلقّي إلى ذروة الإثارة التي تستهدف في النهاية تحقيق عنصر (الاقناع) لديه، حيث يقتنع المتلقّي تماماً من خلال مواجهته ما هو محال في ما لا يمكن لأحد أن يصعد إلى السماء، وهذا ما يكشف بأنّ حجج المنحرفين واهية لدرجة أنّها تتطابق مع ما هو محال، وهذا هو أهمّ سمة للفنّ، مضافاً إلى كونه قد اعتمد السخرية التي تضيف حيوية خاصّة على استجابة المتلقّي، وتدعه يستمتع بمزيد من الإثارة الفنيّة بالنحو الذي أوضحناه.

سورة النجم

قال تعالى: ﴿ما زاغ البصر وما طغى﴾^١

الآية أعلاه تتحدّث - كما هو بيّن - عن النبي ﷺ ليلة الإسراء وما رآه ﷺ من شخصيات وبيئات مثل شخصية جبرئيل عليه السلام و مثل سدرة المنتهى و جنة المأوى... إلخ، ومطلق آياته تعالى. المهم أن النصّ في سياق عرضه لرحلته ﷺ ومشاهدته للمرائي المذكورة عقّب على ذلك بالقول «ما زاغ البصر وما طغى»، وهذا التعقيب أو التعليق الذي اعترض السرد القصصي للشخصية و للبيئة قد اعتمد العنصر الصوري بدلاً من المباشرة متمثلاً في عمليتي عدم زوغان البصر و عدم طغيانه.

إنّ عدم الزوغان و الطغيان هنا قد خلعهما النصّ على سمة جسدية هي البصر، وليس على سمتهما الداخلية (القلب)، وهذا يعني أننا أمام رمز، و الرمز - كما كرّرنا - إحداث علاقة بين ظاهرتين تشير إحداهما إلى الأخرى المحذوفة بطبيعة الحال. والسؤال: ما هي الدلالات التي تتضمّنها الصورة الرمزية المذكورة؟ إنّ الرمز الرئيس هنا هو «البصر»، والقضية تتّصل بمشاهدته ﷺ لشخوص و بيئات، و حينئذٍ، فإنّ البصر هو الجهاز الوحيد الذي يستخدم في الرحلة الهادفة ليقف ﷺ على الأسرار التي أراد تعالى أن يكشفها للنبي ﷺ، وهذا يعني أنّ المسألة هي المشاهدة، والمشاهدة عملية مباشرة حسّية لا يتوقّع المتلقّي أن تتحول إلى رمز، فلماذا إذن صيغت من خلال الرمز؟ الرمز هنا

هو : عدم الزيغ وعدم الطغيان.

أمّا الزيغ فيعني الميل، أي ميل البصر عمّا هو مرسوم من المشاهدة، كما لو مال البصر مثلاً عند الشخص وهو مدعوّ إلى مشاهدة مزرعة ما إلى ما هو خارج عن أسوارها.

وأمّا الطغيان فيعني : تجاوز الحدّ المرسوم إلى ما هو ظلم أو علوّ أو... إلخ.

وإذا كان الميل ينسحب على ما هو مادّي، كميل الظلّ مثلاً، ويمكن أن يتحوّل إلى رمز أو استعارة لما هو نفسي، كشف القلب نحو شيء ما، فإن الطغيان يظلّ ذا طابع نفسي كالظلم، أو الإحساس بالعلوّ مثلاً، والسؤال من جديد : إنّ هذين الطابعين : الزيغ والطغيان، قد سحبهما النصّ على ظاهرة هي البصر. ترى ما هي الدلالة الفنيّة لذلك؟ المفسّرون يشيرون إلى أنّه ﷺ ما زاغت عينه يميناً وشمالاً ولم يجاوز الحدّ المرسوم له. وهذا يعني أنّ الرحلة كانت هادفة، وأنّ التجاوز للهدف المرسوم أمرٌ غير مرغوب فيه، بصفته فضولاً أو سلوكاً لا ضرورة له أو منافياً للأداب العامّة... إلخ.

والأهمّ من ذلك هو توظيف هذين الرمزین لتوضيح الحقيقة المشار إليها، حيث إنّ (الزيغ) هو الميلان، والطغيان هو التجاوز، وأحدهما غير الآخر، ولكنهما يصبّان في دلالة متجانسة. وإذا عرفنا أنّ النصّ القرآني لا يستخدم ما لا ضرورة له، حينئذٍ نستخلص فارقاً بين الرمزین والزيغ والطغيان متمثلاً في أنّ الزيغ هو مجرد تعبير عن الفضول مثلاً، وأنّ الطغيان هو استثمار الشيء للوصول إلى هدف غير مشروع مثلاً، فالأوّل فضول والآخِر تجاوز. وكلاهما قد نزه ﷺ عنهما.

إذن : يظلّ الرمان المشار إليهما تعبيراً عن سلوك أخلاقي خاصّ بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

سورة القمر

قال تعالى : ﴿خَشَعُوا أَبْصَارَهُمْ يَخْرُجُونَ مِنَ الْأَجْدَاثِ كَأَنَّهُمْ جَرَادٌ مُنْتَشِرٌ﴾^١.

تُعدّ هذه الصورة التشبيهية واحدةً من التشبيهات المذهلة في القرآن الكريم، إننا نعرف بأن التشبيه هو ما يتركّب من ظاهرتين تنتج عنهما ظاهرة ثالثة، أو لنقل : هو إحداث علاقة بين شيئين لا علاقة بينهما في دُنيا الواقع، بيد أن هذه العلاقة لا تأخذ قاعدة خاصّة بقدر ما تخضع للسياق الذي يفرض رصداً لأوجه التشابه بين الظاهرتين، فقد يُرصد وجهٌ واحدٍ من أوجه الشبه، بحيث يحقّق الإثارة الفنيّة، وقد يُرصد وجهان أو ثلاثة، أو حتّى يمكن في حالاتٍ خاصّة أن تُرصد جميع الأوجه لدرجة التقارب أو التماثل بين الظاهرتين، كما في قوله تعالى بالنسبة إلى قضيّة مواراة أحد ابني آدم، حيث رصد الشبه بين مواراته و مواراة الغراب للطائر على درجة من التماثل، حيث إنّ كليهما من ذوي الأرواح، و كليهما مقتول، و كليهما يوارى تحت التراب... إلخ. والمهمّ هو : أنّ بعض التشبيهات يُكتفى فيها رصدٌ واحدٍ من السمات، و بعضها أكثر، و بعضها غالبية السمات.

هنا، في النصّ الذي نحن في صده نواجه النمط الثالث من الرصد، حيث يمكن الذهاب إلى أنّ هناك ما يقارب عشرة أوجهٍ من الشبه بين الشخصوس المنبعثين من قبورهم إلى عرصة القيامة و بين الجراد المنتشر، و هذا ما يحقّق مزيداً من الإمتاع الفنيّ حينما

يرى المتلقّي هذه الأوجه المتكثرة من الشبه بينهما، مضافا بطبيعة الحال - وهذا هو الأهم - إلى عملية الرصد ذاتها بما تنطوي عليها من الإثارة. وهذا ما يتطلب شيئا من التوضيح. فنقول: إنَّ الموقف الأخرى - كما هو بيّن من خلال النصوص القرآنية أو الحديثية التي تصفه بأشدّ ألوان الهول - يتطلب حيناً صورة حسّية مباشرة مثل الآيات التي استهلّت بها سورة الحجّ مثلاً «إِنَّ زَلْزَلَةَ السَّاعَةِ... إلخ»^١ وحيناً آخر يتطلب صورة تركيبية كالتي نحن في صددّها.

إنّ الظاهرة هنا ترتبط بقيام الساعة وخروج الناس من قبورهم على أثر نفخة الصور، وحينئذٍ فإنّ الهول الذي سيرافق مثل هذا القيام والخروج من حيث المظهر الخارجي للعملية، أي خروج الأعداد الهائلة من البشرية، وهي أعداد لا يمكننا أن نرقّمها إحصائياً، لكثرتها المتمثلة في البشر جميعاً منذ أن خلّقوا وحتى قيام الساعة الذي نجعل وقته، مثل هذا المظهر لخروج البشرية جميعاً من القبور ليس من السهل أن نستحضر في أذهاننا مدى هوله، من حيث عملية الخروج في وقتٍ واحد، وتجمّعهم بعد ذلك في مكان واحد، وما يرافق كلّاً من عمليتي الخروج والتجمّع من الزحام، أو الطريقة التي ينتظمون خلالها أو... إلخ. كلّ أولئك ليس من السهل استحضاره في الذهن بقدر ما يمكن أن نجدها عبر صورة مألوقة هي مظهر الجراد المنتشر، فكلّنا، أو غالبيتنا، شاهد الأكّداس من الجراد المتطاير هنا وهناك، والمتراكم هنا وهناك، ممّا لا يُحصى عدده، والطريقة التي تتمّ خلالها عمليات التطاير والتراكم والهبوط إلى الأرض. فهناك عنصر الشبه بين عمليتي الانبعاث بين القبور وانتشار الجراد، من حيث المكان، وهو الأرض، حيث تعدّدها هنا وهناك، ومن حيث تطايره بعد ذلك، ومن حيث الارتظام بين بعضه البعض، ومن حيث عشوائيته أو ضبابية تطايره ورحلته، ومن حيث تراكمه بعد ذلك على الأرض.

وأولئك جميعاً بما يواكبه من الأحاسيس التي من الممكن أن نتخيّلها متواكبة مع عمليات البدء بالرحلة، والتطاير والارتظام والهبوط، تقربّ لنا بوضوح مدّى التماثل بين العمليتين خروج البشر ورحلته نحو عرصات القيامة وبين الجراد المنتشر، مع

ملاحظة أنَّ المرأى نفسه مثير كلِّ الإثارة، بما ينطوي عليه من إثارة الهول والاضطراب والذهول من جانب، وبما يحققه من الإثارة الفنيَّة من جانب آخر، من حيث رصدنا لدقائق الحادثة وخطوطها التفصيلية بالنحو الذي تقدَّم الحديث عنه.

قال تعالى: ﴿إِنَّا أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحاً صَرْصَراً فِي يَوْمٍ نَخْسٍ مَّسْتَمِرٍّ * تَنْزِعُ النَّاسَ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ مَنْقَعَرٍ^١﴾ وقال تعالى: ﴿إِنَّا أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ صَيْحَةً وَاحِدَةً فَكَانُوا كَهَشِيمٍ مُّخْتَضِرٍ^٢﴾.

أماننا تشبيهان أو صورتان، إحداهما وردت في رسم العقاب لمجتمع عادٍ، والأخرى لمجتمع ثمود. الصورة الأولى ورد فيها التشبيه بأداة (كأن)، والأخرى بأداة (الكاف). الأولى رسمت مصائرهم من خلال تشبيهها بعجز النخل المنقعر، والأخرى بهشيم المحتظر، الأولى: وسيلتها الريح، والأخرى وسيلتها الصيحة.

هذه المقارنات بين المجتمعين، والعقابين ووسيلتهما وأدوات الرسم فيهما، تظلُّ ضرورية نظراً لانطوائها على سمات فنيَّة لها إثارتها الكبيرة، كما سنرى بالنسبة لأدوات التشبيه. وسبق أن أوضحنا أنَّ أدوات التشبيه الثلاثة المباشرة (الكاف) (كأن) (مثل) تنطوي كلِّ واحدةٍ منها على وظيفة فنيَّة، من حيث درجة التشابه التي تمثلها هذه الأداة. فالأداة تمثل تجسُّد النسبة العالية من التشابه بين الطرفين، والأداة الكاف تمثل الدرجة المتوسطة، والأداة كأنَّ تمثل الدرجة الأقلَّ من التشابه بين طرفي الصورة.

والملاحظ في الصورتين اللتين نحن في صددهما، أنَّ الأولى قد استخدم فيها الأداة كأنَّ، والأخرى استخدمت فيها الكاف، ممَّا يعني أنَّ درجة التشابه بين طرفي الصورة في الأولى أقلَّ منها في الثانية، وهذا ما يمكن توضيحه على هذا النحو. لقد شبَّهت الصورة الأولى مصائر القوم بأعجاز نخلٍ منقعر، بينما شبَّهتهم في الثانية بهشيم المحتظر، أي أنَّ التشابه بين مصائر القوم وبين أعجاز النخل المنقعر في الصورة الأولى تظلُّ متماثلةً من

حيث علاقة نمط العقاب بالمصائر، فالريحُ التي أرسلت عليهم لم تحقهم بدرجة عالية جسدياً بقدر ما جعلت رؤوسهم تنقطع عن أبدانهم، وهذا ما أوضحته الصورة نفسها حينما قالت «تنزع الناس كأنهم أعجاز نخل منقعر» بمعنى أنها تقتلعهم وترمي بهم على رؤوسهم فتدق رقابهم كما ورد في التفسير، بينما نجد الصورة الثانية ترسمهم مهشمين جسدياً بحيث أصبحوا كحطام الشجر، وليس كأصوله، والفارق واضح بين الصورتين. والمهم هو درجة التشابه وصلتها بالأداة حيث تتضح النسبة المألوفة أو المتوسطة التشابه من خلال الصورة البشرية والشجرية الأولى، حيث أنَّ رصد العلاقة بينهما لا تصل إلى درجة التماثل بقدر ما اقتطع النصُّ زاوية مثيرة من التشابه، هي فصل جزء من الشجرة عن أصلها، وهذا ما عنيناه في مقدّمة هذه القراءة عندما قلنا: إنَّ المهم ليس هو رصد أوجه التشابه من الظاهرتين من زواياهما جميعاً، بل الرصد لما هو مطلوب من الوجه الذي يلحّ النصُّ عليه ويستهدفه، وهذا الرصد قد يكون واحداً من وجوه التشابه واثنتين أو أكثر، حسب ما يتطلب الموقف.

وهنا قد تطلّب الموقف رصد عملية الفصل بين رؤوس القوم وأجسادهم، فاتّجهت الصورة إلى أعجاز النخل المنقعر، أمّا بالنسبة إلى الصورة الأخرى فقد تطلّب الرصد أن يكون لأكثر من وجه من وجوه التشابه بين مصائر القوم والهشيم المحتظر، بسبب أنَّ الصيحة غير الريح، فالريح مهما كانت عقيمة لا تهشم الشيء بل تذروه. مثلاً، بعكس الصيحة، و«صيحة جبرئيل ﷺ»، حيث تجسّد عملية تحطيم للظاهرة، ولذلك وردت الصورة متوكلّة على أداة الكاف، والتي تمثّل الدرجة المألوفة في التشابه، وليس الدرجة الأقلّ كالصورة الأولى وأداتها «كأن»، فجعلتهم كحطام الشجر وليس كأصوله، والفرق واضح بين الشجر المحتفظ بأصوله والشجر المحطم أصولاً، وهذا واحد من الملامح الفنيّة المدهشة لهاتين الصورتين اللتين تتحدّثان عن مجتمعين منحرفين تعرّض أحدهما لعقاب (الريح)، والآخر لعقاب الصيحة، فجاء التشبيهاً لمصائرهما متماثلين من جانب من حيث إيادتهما، ومتمايزين من جانب آخر من حيث المظهر الخارجي للإبادة، حيث فصلت الأجسام عن الرؤوس في الصورة الأولى، وهشمت الأجسام في الصورة الأخرى، تبعاً لنمطي العقاب وانعكاس ذلك على الأداة التشبيهية بالنحو الذي أوضحناه.

سورة الرحمن

قال تعالى : ﴿و له الجوار المنشآت في البحر كالأعلام﴾^١ وقال تعالى : ﴿فإذا انشقت السماء فكانت وزدة كالدّهان﴾^٢ وقال تعالى : ﴿كأنهنّ الياقوت والمرجان...﴾^٣.

في سورة الرحمن الكريمة مجموعة صور تشبيهية، بضمنها صورة يتداخل فيها التمثيل و (التشبيه)، وهي صورة (فإذا انشقت السماء فكانت وزدة كالدّهان). ويلاحظ، أنّ بعض البلاغيين يردم الفارقة بين التشبيه و التمثيل، و حتّى بعض أشكال الاستعارة، حيث يعدّهما - أي الأخيرين - تشبيهاً حذفت أدأته. و هو خطأ محض^٤.

و يدلّنا على ذلك هذه الآية الكريمة ذاتها حيث لا يمكن عدّها من الصور التفرعية التي يتفرّع من تشبيهها تشبيه آخر، لذلك ينبغي أن نعدّ النصّ المتقدّم (فإذا انشقت...) نصّاً ينطوي على صورتين متداخلتين و متراكبتين، أولاهما (التمثيل)، و الأخرى (التشبيه) متفرّع منها.

و قد كرّرنا أنّ التمثيل هو إحداهنّ علاقة بين طرفين، أحدهما يجسّد الآخر بمثابة تعريف له، و هذا ما نلاحظه في الصورة الأولى حيث تجسّد السماء (وردة) ثمّ يتفرّع من

١- الرحمن / ٢٤.

٢- الرحمن / ٣٧.

٣- الرحمن / ٥٨.

٤- أوضحنا ذلك مفصلاً في كتابنا «القواعد البلاغية في ضوء المنهج الإسلامي».

التمثيل المذكور (تشبيهه) هو أنَّ الوردة هي كالدهان، وإلاَّ ليس بمقبول أن نذهب إلى أن انشقاق السماء هو كالوردة، وأنَّ الوردة كالدهان، نظراً لعدم استخدام الأداة التشبيهية في الأولى، وهذا يعني أنَّ عدم الاستخدام هو، إكساب الصورة دلالة أخرى بالنحو الذي قلناه. وأيضاً يكون الأمر، فالذي يعنينا هو التركيب الصوري لكلِّ من التمثيل والتشبيه وأسارهما الفنيّة، فنقول: إنَّ النصَّ يتحدّث عن قيام الساعة وكيفية زوال الحياة الدنيا، ومنها نهاية السماء، حيث يشير إلى تصدّعها.

طبيعياً أنَّ مادّة السماء تظلّ مجهولة للبشر، على العكس من الموادّ الأخرى كالأرض أو الجبال أو... إلخ أمّا لونها فله وضوحه النسبي، بغضّ النظر عن مدى خضوعه للحقيقة والخداع البصري.

والمهمّ هو أنَّ النصَّ يحدثنا عن كيفية تصدّع هذه الظاهرة مقرونة بالإشارة إلى اللون حسب النصوص التفسيرية، بيد أننا نحتمل أن تكون الإشارة إلى السّمك أيضاً، أمّا اللون فقد أشار النصّ إليه من خلال الصورة التمثيلية، وهي الوردة، والوردة هي الأبيض من الفرس أيضاً.

أمّا اللون فقد أشار النصّ إليه من خلال الصورة التمثيلية، وهي (الوردة)، والوردة هو الفرس الضارب إلى الصفرة أو الحمرة كما يشير المفسّرون إلى ذلك، كما يشيرون إلى إمكانية أن يكون المقصود منها وردة النبات الغالب عليها اللون الأحمر، وفي الحالين فإنَّ اللون الأحمر يظلّ هو المستهدف من الصورة المشار إليها، بناءً على صحّة التفسير اللغوي المذكور. أمّا أننا نستطيع أن نفسر فنياً سببية هذا اللون دون سواء فأمر متعذّر دون أدنى شكٍّ إلاَّ إذا افترضنا وجود أحد الخبراء الفيزيائيين، و يتكفّل بتوضيح ذلك. لذلك فإنَّ التفسير الفنّي للظاهرة ينحصر في سببية مجيء الصورة تمثيلاً وليس تشبيهاً. غير أنَّ التفسير فنياً هنا يتوقّف على معرفة الصورة التشبيهية أيضاً، فالملحظ أنَّ المفسّرين - كما قلنا - يذهبون إلى أنَّ التشبيه بالدهان ينصبّ على اللون أيضاً، بمعنى أنَّ النصّ شبّه (الوردة) بالدهان أو بالزيت ونحوه، من حيث اختلاف ألوانه، و حينئذٍ نكون أمام تشبيهين في نظر المفسّرين: الأوّل منهما يشبهها بلون الوردة، والآخر يشبهها بلون

الدهان.

وفي تصوّرنا أنّ مثل هذا التفسير من الصعب أن نتقبّله لأسباب فنيّة منها ما ذكرناه من أنّ الصورة الأولى ليست تشبيهاً، بدليل خلوّها عن أداة التشبيه، ومنها عدم ضرورة تشبيه أحد الألوان بلونٍ آخر، فهل يصحّ مثلاً بأنّ نشبه شروق الشمس بوردة حمراء، ونشبه الوردة الحمراء بفاكهة حمراء مثلاً؟ لا اعتقد أنّ أحداً يتقبّل ذلك، فلا بدّ أن يكون هناك سرٌّ آخر من الزاوية الفنيّة، إننا نحتمل مجرّد احتمال - وهو ما أشرنا إليه سلفاً - أنّ الصورة الأولى ترتبط باللون، والأخرى بالسّمك، أي المادّة، يدلّنا على ذلك اختلاف الصورتين، حيث قلنا: إنّ الأولى هي صورة تمثيلية والأخرى تشبيهية، مضافاً إلى أنّ تفريع أحد التشبيهين من الآخر غير مقبول في هذا السياق، وإلاّ فهناك صور تشبيهية تفرعية في النصوص القرآنية وردت في سياقاتٍ خاصّة، أشرنا إلى بعضها في صفحاتٍ سابقة، ونشير إلى البعض الآخر لاحقاً، إن شاء الله، فعندما يشبّه النصّ القرآني الكريم عمل المرائي في إنفاقه، والأخير وعملهما جميعاً (صفوان عليه تراب... إلخ)، أو يشبّه عمل النار بالمهل، والأخير بغلي الحميم، حينئذٍ نكون أمام تشبيهات تفرعية لها مسوّغاتها الفنيّة الواضحة. على العكس من الصورتين اللتين نحن في صددهما، إذ لا معنى لأنّ يشبّه لون السماء بالفرس والأخير بالدهن بقدر ما يمكن الذهاب إلى أنّ النصّ من الممكن أن يتعرّض لكلّ من لون وسمك السماء المنشقّة من خلال التمثيل والتشبيه. وأوّل ما يثير التساؤل هو: هل أنّ النصّ - وهو يتحدّث عن انشقاق السماء - يستهدف لفت أنظارنا إلى لونها أم إلى سمكها؟ أمّا الذي يتبادر إلى الذهن هو السمك، وهذا لا يمنع من أن يحدّثنا عن اللون أيضاً، أي السمك مقروناً باللون، من هنا نميل إلى التفسير الذهاب إلى أنّ الوردة هنا ليست الفرس، إنّما النبات، لأنّ النبات يتميّز بهشاشة كما هو واضح، والانشقاق يتناسب مع الهشاشة، وحينئذٍ يكون النصّ قد ذكر لنا أولاً سمك السماء من حيث هشاشتها بعد التصدّع، ويمكن أن يتحدّث بعد ذلك عن اللون فيشير إلى الدهان، وهو زيت يتلون بأكثر من لون، ولكن حتّى في هذا السياق نحتمل أن يكون الدهان أيضاً مرتبطاً بالسّمك، حيث أشار البعض من المفسّرين إلى أنّ المقصود فيه الأديم الأحمر.

فالدهان سواء كان دهناً أم أديماً أحمر من حيث الهشاشة أقرب إلى السمك منه إلى اللون، وحينئذٍ يكون قد تحدّث في الحالتين عن سمك السماء بعد انشقاقها مشيراً إلى هشاشتها المتجسّدة أولاً في (وردة)، ثمّ تشبيه ذلك بالدهن، لكن قد يرد نفس التساؤل ما معنى أن يجسّد الانشقاق في وردة ويشبهها بالدهن من حيث السمك؟ و نجيب: أن ما نحتمله فنياً هو: التعرّض لكلّ من السمك واللون في آنٍ واحد، يدلّنا على ذلك، أنّ الوردة لها مادّتها ولونها غير أحدهما عن الآخر، و يعزز ذلك تشبيهها بالدهان، حيث قلنا: إنّ البعض أشار إلى أنّ المقصود من الدهان هو الأديم الأحمر، وهذا الأخير يجمع بين الشيئين: المادة أو السمك ولونه الأحمر.

و في الحالات جميعاً فإنّ تلفّع النصّ بضبايته المذكورة و ترشّحها بعدة إحياءات مهمة يهبها مزيداً من الإثارة و الجمالية بالنحو الذي أوضحناه.

سورة الواقعة

قال تعالى : ﴿ثُمَّ إِنَّكُمْ أَهِيَ الضَّالُّونَ الْمَكْذُبُونَ * لَاَكُلُونَ مِنْ شَجَرٍ مِنْ زَقُّومٍ * فَمَالَتْونَ مِنْهَا الْبَطُونُ * فَشَارِبُونَ عَلَيْهِ مِنَ الْحَمِيمِ * فَشَارِبُونَ شَرْبَ الْهِيمِ﴾^١.

الصورة أعلاه، من الصور التي تتسم بالطرافة، من جانب، كما يتَّسم بعضها بالألفة الشديدة من جانب آخر، مقابل ما يتَّسم منها بالألفة العامة، ومقابلهما ممَّا يتَّسم بما هو نادر أو مضبَّب ممتع. الصورة تتحدَّث عن الضالِّين المكذِّبين، حيث رسمتهم بهذا النحو «لَاَكُلُونَ مِنْ شَجَرٍ مِنْ زَقُّومٍ فَمَالَتْونَ مِنْهَا الْبَطُونُ فَشَارِبُونَ عَلَيْهِ مِنَ الْحَمِيمِ فَشَارِبُونَ شَرْبَ الْهِيمِ»، و سنقف أولاً عند الصورة التشبيهية الأخيرة. إنَّ أهمِّية هذا التشبيه تتمثَّل أولاً في ألفتة الشديدة كما قلنا، و تتمثَّل ثانياً في مادَّته التي أوجدت علاقةً بين المنحرفين و بين الحيوان، و تتمثَّل ثالثاً في انتخاب نمط الحيوان. فالقرآن الكريم، في نصوص قرآنية أُخرى، رصد العلاقة بين المنحرفين و الحيوان من خلال تشبيههم بالأنعام كما هو واضح، غير أنَّه هنا قد انتخب نمطاً معيَّناً من الأنعام هو الإبل، و هذا يعني أنَّ السياق يتطلَّب هذا الانتخاب لسبب واضح، هو أنَّ النصَّ ليس في صدد رصد العلاقة بين فكر المنحرف - و هو فكر معطل و متخلَّف لا يمارس أيَّة فعالية من الذكاء - و بين الحيوان، كما هو طابع النصوص الأخرى التي عرضنا لها في حينه، حيث استهدف هناك التركيز على الجانب المذكور، بل هو في صدد رصد نمط آخر من العلاقة هو الجزاء الذي

ينتظر المنحرفين في اليوم الآخر، أي موقعهم من الجحيم وطريقة الجزاء، حيث تحدّث عن النار التي تلتهمهم عبر تركيب صوري يعتمد الاستعارة، استعارة الأكل لشجر الزقوم، واستعارة الشرب للحميم، وبما أننا عرضنا في الصفحات السابقة لاستعارة أكل النار وشربه، حينئذٍ لا نجدنا بحاجة إلى تفصيل الحديث عن ذلك بقدر ما يتّصل الأمر بالصورة التشبيهية وعلاقتها بالصور الاستعارية السابقة عليها.

وكما قلنا: فإنَّ أحد أشكال الأهميّة للصورة التشبيهية الأخيرة هي رسمها لطريقة الجزاء الذي ينتظر الضالّين المكذّبين، وهذا الجزاء يتمثّل في عمليتي الأكل والشرب، ومن ثمّ ما يعيننا منه هو عملية الشرب، حيث شبّه النصّ القرآني الكريم شربهم للحميم شرب الإبل، ممّا نستخلص منه أنّ رصد العلاقة بين المنحرف والحيوان هنا ليس في صدد ظاهرة عقلية، بل ظاهرة بيولوجية، ممّا يستدعي انتخاب نمط خاصّ من الأنعام هو الإبل دون غيره، نظراً لا تسامه في عملية الشرب بسمة خاصّة تختلف عن الأنعام الأخرى. هذه السمة إصابتها بالهيام، وهو شدّة العطش، بحيث تلحّ في شربها حتّى تموت.

هنا ينبغي ألاّ تغفل أنّ بعض النصوص التفسيرية تشير إلى أنّ المقصود من ذلك هو الأرض الرملية التي لا يرويه الماء، بيد أنّ هذا التفسير نستبعده لأكثر من سبب، وفي مقدّمة ذلك أنّ النصّ في صدد منحرفين، هم إلى الحيوان أقرب من غيره، كما هو ملاحظ في النصوص القرآنية الأخرى التي أشرنا إليها، وحينئذٍ فإنّ تشبيههم بسمات الحيوان يكون أقرب من تشبيههم بسمات النبات والجماد ونحوهما من الموجودات، حيث ينسجم شربهم غير المقترن بالوعي مع شرب الحيوان غير المقترن بالوعي تركيباً، كما أنّ النتائج المترتبة على الشرب عند الوعي تنسجم مع شرب الحيوان، كما هو بيّن.

طبيعياً ثمة سمات فنيّة ذات طرافة وإثارة في هذه الصورة، منها اللغة الساخرة التي يستخدمها النصّ، فهو في صدر المقطع الذي يتحدّث عن أصحاب الشمال يشير إلى أنّهم في «ظلٍّ من يحوم» * لا بارد ولا كريم^١، فأشارته إلى أنّ الظلّ (وهو من يحوم)

سخرية، وإشارته إلى كونه أنه «لا بارد ولا كريم» أشدّ سخرية، ومن ثمّ فإنّ إشارته، في الصورة التشبيهية التي نحن في صدها، تتضمّن بدورها عنصر السخرية امتداداً للسابق وإحكاماً للبناء العضوي للمقطع، حيث إنّ الشراب أساساً هو لغة ساخرة، سواء كان الشراب واقعياً أم تركيبياً أو مجازياً، ففي الحالتين ثمة سخرية من المنحرف وهو يشرب الحميم، ليس مجرد شرب، بل الشرب غير الواعي متمثلاً في عدم إروائه من ذلك.

والملاحظ أنّ النصّ لم يستخدم هنا واحداً من الأدوات التشبيهية الثلاث (الكاف (كأنّ) (مثل) بل استخدم ما يقوم مقامها، وهو المصدر (شرب)، فيما يظلّ استخدام مثل هذه الأداة (المفعول المطلق)، من حيث كونه يؤكّد عملية الشرب (فشاربون شرب) يظلّ أكثر دلالةً من سواه بالنسبة إلى عمق الشرب، فمادام النصّ يتحدث عن الحيوان الذي لا يرويه الماء ويكثر من شربه، حينئذٍ فإنّ الأداة التشبيهية المؤكّدة تتناسب مع كثرة الشرب، كما هو واضح.

إذن: تبين لنا مدى طرافة التشبيه وانطوائه على سمات فنية متنوعة بال نحو الذي أوضحنه.

سورة الحديد

قال تعالى: ﴿اعلموا أنما الحياة الدنيا لعبٌ ولهو وزينةٌ وتفاخر بينكم وتكاثر في الأموال والأولاد كمثل غيثٍ أعجب الكفار نباتُهُ ثم يهيج فتراه مصفراً ثم يكون حطاماً...﴾^١.

الصورة أعلاه، تمثل واحدةً من الصور «التمثيلية» التي تعتمد أداةً خاصّةً سبق الحديث عنها.

و طرفا الصورة هما: الحياة الدنيا والمطر. وقد تحدّثنا في موقع آخر عن هذين العنصرين أو الطرفين، إلّا أنّ السياق يتمايز في ذلك، حيث ورد التفصيل هنا في المفردات المتنوّعة لطرفي الصورة، ففي الطرف الأوّل ثمة مفردات هي: اللعب واللهو، الزينة، التفاخر، التكاثر.

وفي الطرف الآخر ثمة مفردات هي الإعجاب، الهيجان، والاصفرار، الحطام. وهذا التفصيل ينطوي دون أدنى شكٍّ على أسرار فنيّة تتناسب مع طبيعة الأفكار المطروحة. في الطرف الأوّل ثمة إشارة إلى مجموعة من الحاجات غير المشروعة لدى الشخصية البشرية، وفي الطرف الآخر إشارة مقارنة بين هذه الرغبات وبين مستويات من ظاهرة الغيث وعلاقته بالنبات و نتائج ذلك، حيث إنّ النصّ كان بمقدوره أن يقارن بين الدنيا بنحوٍ مجمل وبين النبات و يبسه، إلّا أنّه فضّل في مفردات كلّ منهما، نظراً لانتواء ذلك

على أسرار، منها أنَّ الدنيا مجموعة من الرغبات المتشابكة، وليس مجرد رغبة محددة، وهو أمر قد يحمل الشخصية غير الواعية على الانصياع إليها، لذلك فإنَّ النصَّ وازن بين هذه الرغبات المتشابكة وبين التشابك، الذي يترتب على مراحل نموّ النبات وموته.

فبالنسبة إلى الرغبات رصد النصّ حاجات نفسيةً غير مشروعة، وكلّها ذات فاعلية في سلوك الناس، منها: اللعب، وهو سلوك غير مثمر البتّة، لأنّه مجرد تزجية للوقت، ومنها: اللهو، وهو سلوك يمثّل الغفلة عن الواقع الذي ينبغي أن يتعامل الإنسان معه، ومنها الزينة، وهو سلوك يعنى بالزخرف الخارجي للأشياء، وليس بجوهرها، ومنها: التفاخر، وهو سلوك ذاتي استعلائي يهدف إلى تأكيد الذات وتحطيم الآخر، ومنها: التكاثر، وهو بدوره يحمل نفس السمة النفسية إلّا أنّه يحوم على التعامل مع ابرز ظاهرتين، هما الأموال والأولاد، بصفة أنّ أولهما يتّصل بالامتلاكات المادية للذات (الأموال)، والآخر بامتلاكاتها التسيّبة بصفة أنّها قوّة لتحطيم الآخر.

إذن: هذه الظواهر تشكّل رغباتٍ متنوعةً تصبّ جميعاً في روافد لا غناء فيها، كما لحظنا.

و يلاحظ أنّ النصّ من الزاوية الفنيّة جمع بين التعبير المباشر وغير المباشر في هذا الجانب، فهو قد اعتمد الصورة التمثيلية في تحديده لمعنى الحياة متجسّدة في قوله تعالى «الحياة الدنيا لعب...» حيث أوجد علاقة بين الحياة وبين اللعب وأحدهما غير الآخر، وبهذا يكون النصّ قد اعتمد نمطاً من التركيب المتداخل للصور، أي أنّه جعل الطرف الأوّل من الصورة التشبيهية صورة تمثيلية، فتداخلت الصورتان، التشبيهية و التمثيلية، في تركيب خاصّ يعتمد على عنصر التنوع بين الصور. كما يعتمد على التنوع في اللغة المباشرة وغير المباشرة، حيث أنّ النصّ لم يعتمد على التركيب الصوري في عرضه للظواهر الدنيوية الأخرى (الزينة) (التفاخر)، (التكاثر)، بل اكتفى من ذلك بظاهرتي اللعب واللهو، كما لحظنا، ولهذا التنوع جماليته دون أدنى شكّ، فضلاً عن دلالاته المتمثلة في كون الحياة الدنيا، هي - من جانب - لا جدية فيها، ومن جانب آخر، انطواؤها على ممارسات ذاتية فردانية تؤكّد على الذات، وتلغي الآخر.

إذن : التنوع أو التفصيل في الصورة أمكن ملاحظتهما من حيث التشابك، و أمكن ملاحظتهما من حيث التركيب الصوري. بيد أن الأهم من ذلك هو ملاحظة النتائج المترتبة على المقارنة بين طرفي الصورة، أي الحياة بلعبها ولهوها وزينتها وتفاخرها وتكاثرها، وبين الغيث والإعجاب بنباته ثم هيجانه واصفراره وحطامه.

مما لا شك فيه أن كلاً من الحياة الدنيا والمطر يتماثلان في كونهما مادة معدة لإشباع الحاجات، فاللعب وسائر السلسلة المشار إليها مادة لإشباع الحاجة، والمطر مادة لإشباع الأرض، والحاجة الأخيرة أيضاً مادة للإشباع البشري. بيد أن الهدف في نهاية المطاف ينصب على المقارنة بين حاجتين تفضيان إلى نتيجة متماثلة، مع ملاحظة أن الأولى تجسد ما هو غير مشروع، بينما تجسد الأخرى ما هو مشروع، أي المطر بصفته مادة ضرورية للأرض، بينما لا يشكل اللعب وسائر الرغبات مادة ضرورية، ومع ذلك، فإن النص ليس بصدد المقارنة الشاملة بين الحاجتين، بل بصدد رصد العنصر المشترك بينهما، وهو : النتيجة التي ينتهي إليها كل منهما، وهي زوال المادة، فالنبات المعتمد على المطر يتحول إلى حطام، والإمتاع الدنيوية تتحول إلى حطام أيضاً، وهذه هي المادة المشتركة بينهما الحطام. لكن لا نزال نتساءل عن السرّ الفني لهذا التفصيل في عملية نمو النبات وصلتها بالحاجات الدنيوية.

ولأنّ نجد أن النص قد ألمح إلى «غيث أعجب الكفار نباته»، وهذا ما ينطوي على سرّ واضح، حيث أن الإعجاب بالنبات يتوازن مع إعجاب الناس بالحياة الدنيا. ثانياً : إن النتيجة النهائية لهذا الإعجاب هو زوال النبات ومروره بمراحل هي اليبس، الاصفرار، الحطام.

إن اليبس رمز واضح يتقابل مع النمو، أي العدم مع الوجود، فكلاهما - الحياة الدنيا والنبات - يبدآن بالنمو وينتهيان إلى اليبس أو العدم.

وأما الاصفرار فيجسد رمزاً للاستجابة حيال النبات، أي : أن الصورة تتحدث أولاً عن عدمية الشيء، ثم تتحدث عن استجابة الرائي حياله، حيث أن الزراع بعد إعجابهم بنمو النبات وازدهاره إذا بهم يجدونه مصفراً، والاصفرار - كما هو واضح - يترك استجابة

موحشة عند الرأي. وكذلك الحياة الدنيا، حيث يجدها الشخص شاحبةً لا ازدهار فيها بعد أن تنتهي.

وأخيراً، فإنّ سمة (الحطام) تجسّد مرحلةً ثالثة، هي تلاشي الشيء و تحوّلُهُ إلى شيء آخر، فالنبات، وهو ينمو، له مرآة البهي، ثمّ يصفر، ثمّ يتحوّل إلى مادّة متناثرة، وكذلك الحياة، وهي تنمو، لها إمتاعها ثمّ يخفت هذا الإمتاع ثمّ يتحوّل إلى شيء يتلاشى تماماً.

إذن : الصورة بتفصيلها المتقدّم تتحدّث عن (الدوافع) البشرية غير المشروعة والاستجابة المسرّة حيالها أولاً، ثمّ الاستجابة المؤلمة حيالها، ثمّ تلاشي إمتاعها في نهاية المطاف بالنحو الذي أوضحناه.

سورة الممتحنة

قال تعالى : ﴿إِنْ يَتَّقُوكُمْ يُكُونُوا لَكُمْ أَعْدَاءً وَيَسْطُوا إِلَيْكُمْ أَيْدِيهِمْ وَأَلْسِنَتُهُمْ
بالسوء وَوَدَّوْا لَوْ تَكْفُرُونَ﴾^١.

إنَّ الرمز الملحوظ أعلاه «يسطوا إليكم أيديهم وألسنتهم بالسوء» ينطوي على جملة من الأسرار الفنيّة لعلَّ أوضحها نقل الرمز من تركيبه المألوف إلى تركيب جديد له. فمن المعروف أنَّ بسط اليد هو رمز للعطاء، فقد استخدمه القرآن الكريم في الدلالة المذكورة، كما هو بيّن، إلّا أنَّ الاستخدام الجديد لهذا الرمز جاء في الموقع الذي تحدّث عنه الآن، مقروناً بجملة سماتٍ منها : نقله أو توظيفه في سياق سلبي هو بسط اليد بالسوء، وهذا النقل أو التوظيف ينطوي ليس على مجرّد التوظيف الجديد، بل على نقله مادّة الاستعارة، وهي العطاء المالي، إلى العطاء العسكري، وهو المساعدة مثلاً، ثمّ توظيف ذلك إلى ما هو سلبي بدلاً من الإيجابي، أي نقله من المساعدة إلى المحاربة، فالنصّ يتحدّث عن العدوّ مشيراً إلى أنّه ييسط يده بالسوء بالنسبة إلى الإسلاميين، هذا يعني - كما قلنا - أنَّ الرمز قد استخدم في سياق مضادّ ممّا يهبه طرافة وإثارة، كما هو بيّن، مضافاً إلى أنَّ بسط اليد نفسه - في استخدامه الجديد - يظلّ مرتبطاً بظاهرة المساعدة التي تتمّ عادةً عن طريق اليد، من حيث استخدامها للسلاح. والأشدّ إثارةً و طرافةً أنَّ هذا الرمز قد تمّدّد استخدامه واستطال و اكتسب إثارات ممتعة حينما وظّفه النصّ القرآني

الكريم ليس في عملية المساعدة المرتبطة باليد، كالعطاء المالي أو العسكري أو غيرهما، ممّا له علاقة بالاستخدام اليدوي، بل تجاوزه إلى تخوم جديدة تتّصل باللسان أو الكلام من حيث كونه أداةً تعبيرية أو إعلامية عن المساعدة أو المعادة، فاليد و اللسان - كما هو واضح - يجسّدان أداة المساعدة أو المعادة عسكرياً وإعلامياً، وهذا ما وظّفه النصّ حينما نقل بسط اليد بالسلّاح إلى بسط اللسان بالسوء، وبهذا الاستخدام يكون النصّ قد سلك أكثر من منحىّ فنيّ في عمليات توظيف الرمز، فأولاً نقل بسط اليد إلى بسط اللسان، كما قلنا، و ثانياً نقله من الزاوية الإيجابية المساعدة إلى الزاوية السلبية أو المعادة، محقّقاً بذلك تجانساً مع بسط اليد بالسلّاح في الرمز الأوّل «و يبسطوا إليكم أيديهم» من جانب، و توظيفاً جديداً لعملية البسط باللسان من جانب آخر. و الأشدّ إثارةً من ذلك كلّ من جانب ثالث هو نقل الرمز من بسط اليد بالسلّاح إلى بسطها بالسوء، حيث إنّ استخدامه لعبارة «السوء» بصفتها جديداً له طرافته و إثارته، أي نقل هذا الرمز من استخدامه المألوف للسلّاح إلى استخدام مطلق ما هو سلبي، بحيث يشمل السلّاح المادّي المعروف وغيره من أشكال المساعدة المادّية، فضلاً عن الجانب الجديد لعملية البسط باللسان. و في ضوء هذه الحقائق، نجد أنّ النصّ القرآني الكريم قد حفل، من خلال العبارة الرمزية المذكورة (و يبسطوا... بالسوء) بجملةٍ من التوظيفات الفنّية للرمز المذكور بالنحو الذي أوضحناه.

سورة الصف

قال تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِهِ صَفًّا كَأَنَّهُمْ بَنِيَانٍ مَرْصُوصُونَ﴾^١.

النموذج أعلاه يتضمّن تشبيهاً قد اعتمد أداة (كأنّ)، والغالب في التشبيهات هو (الكاف)، إلّا أنّنا أوضحنا سابقاً، أنّ أدوات التشبيه الثلاث المعروفة (الكاف) (كأنّ)، (مثل) يتميز كلّ واحدة منها بخصائص أو بنسبة خاصّة في التعبير عن درجة التماثل بين طرفي الصورة، حيث تجسّد (مثل) الدرجة العالية، و (الكاف) الدرجة المتوسطة، و (كأن) الدرجة أو النسبة الدنيا، و السياق بطبيعة الحال هو الذي يحدّد هذه النسبية أو تلك، مادّنا نعرف تماماً بأنّ الهدف من إحداث العلاقة بين طرفي الصورة هو تحقيق عنصر (الإثارة)، وليس الدرجة العليا من التماثل.

وإذا دقّقنا النظر في الصورة التي نحن في صددّها نجد أنّ النصّ القرآني الكريم قد تحدّث عن ظاهرة القتال، من حيث كونها ممارسة تلتحم فيها العواطف والأجساد موقفاً و قتالاً، فإذا حدثت آيّة ثغرة في إحداها أو كليهما سوف تترك أثرها السلبي على الممارسة، لذلك، جاءت الصياغة الصورية لتحدّث عن الالتحام المشار إليه متمثلاً في القتال (صفاً)، فيما يمكننا أن نتبيّن مدى العلاقة بين الالتحام و الصفّ من حيث المظهر الفيزيقي للصف و تعبيره الواضح عن الالتحام. و لكي تتعمّق هذه الظاهرة (القتال صفاً)

نجد أن النصّ يتّجه إلى العنصر الصوري ليقدم لنا تشبيهاً تتحدّد من خلاله درجة الالتحام في مداها المطلوب، وهذا ما توفّرت الصورة عليه.

فالقتال (صفّاً) من حيث مظهره الفيزيقي حينما يشبّه بالبنيان المرصوص، حينئذٍ فإنّ العلاقة بينهما لا تتطلب درجة علياً أو وسطى من التماثل الفيزيقي، نظراً لكون البنيان هيكل متماسك لا ينفصل جزء فيزيقي منه عن الجزء الآخر، إذا قيس بصفّ الرجال حيث ينفصل فيزيقياً كلّ واحد منهم من الآخر، وهذا ما يتطلب درجةً محدودة من التماثل في تحقيقه للإثارة متجسّداً في أداة (الكاف) التي تضطلع بهذه الوظيفة، فالمهمّ هنا ليس درجة التماثل في مختلف الأبعاد بين البنيان والصف، بل العنصر الإثاري المشترك بينهما، وهو وحدة البنيان والصفّ، حيث أنّ كلّاً منهما تتجسّد وحدته في خصيصة عدم التخلخل، بصفة أنّ البنيان متماسك الأجزاء، وبصفة أنّ الصفّ متماسك الأفراد، لا يفترّ أحد المقاتلين منه، ولا تتصدّع وحدة عواطفهم المشتركة في القتال من أجل الله تعالى. إذن: إنّ السرّ في استخدام (كأنّ) يتضح من خلال ما أوضحناه، ومن ثمّ فإنّ المهمّ هو تحقيق العنصر الإثاري كما كرّرنا، وكفى من الزاوية الفنّية أن نجد أنّ الإثارة تبلغ درجتها العالية، وبالرغم من أنّ درجة التماثل محدودة حتّى لتفوق ما هو متماثل فيزيقياً بين الظواهر، وهذا ما يسم خصيصة الفنّ المعجز، حيث نجد أنّ البنيان المرصوص، وهو المبنّى من الرصاص أو أيّة مادّة أخرى يتحقّق فيها التماسك والإحكام من حيث الأساس ومن حيث المظهر، وهذا ما استهدفه النصّ حينما شبّه صفّ المقاتلين بذلك، فهم من حيث الأساس والمظهر، أي العواطف المشتركة وتجسيدها في مظهر فيزيقي، وهو الصفّ العسكري يتماثلون مع البنيان المرصوص في الظاهرة التي تقدّم الحديث عنها.

إذن: لحظنا مدى جمالية الصورة المشار إليها من حيث الأداة والتركيب والعنصر الإثاري بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

سورة الجمعة

قال تعالى: ﴿مِثْلَ الَّذِينَ حَمَلُوا التَّوْرَةَ...﴾^١.

هذه الصورة تجسّد أحد أشكال التشبيه المتوكّىء على المثل، والمثل - كما هو ملاحظ في الاستخدام القرآني - يُستخدم حيناً في أحد طرفي التشبيه، وحيناً آخر في طرفيه، وحيناً ثالثاً يقترن بأداة التشبيه الرئيسة (الكاف)، حيث يتزاوج مع الأداة، الطرف الأخير من التشبيه (كمثل)، وهذا ما استخدمته الصورة أعلاه. ومن الواضح أنّ أدوات التشبيه عندما تتكثّف بهذه المستويات الثلاثة، فهذا يعني أنّ تصاعد درجة التماثل بين طرفي التشبيه تأخذ نهايتها القصوى.

و بالفعل فإنّ تشبيه الإسرائيليين بالحيوان المذكور دون سواء من الحيوانات يُعدّ مؤشراً لأقصى درجات العناد الذي يغلف الذهنية اليهودية، فالملاحظ أنّ النصّ القرآني الكريم يماثل، في مواقع متنوعة، بين الكفّار وبين الأنعام مثلاً، أمّا بالنسبة إلى اليهود فيماثل بينهم وبين أشدّ الحيوانات تخلفاً في جهازهم الإدراكي، وبذلك يسمهم بأنّهم أشدّ المنحرفين تخلفاً في الذهنية.

و المهمّ بعد ذلك هو ملاحظة خطوط التماثل بينهم وبين الحيوانات المذكورة في تفصيلاتها المثيرة. إنّ النصّ الكريم طرح ظاهرتي (التحميل) والحمل وعلاقتهما بالكتب في التفصيلات التي تناولت خطوط التماثل بين الطرفين، وبذلك أكسب الصورة جمالية

فاتقة في تركيبتها. و أول ما يلفت النظر هو : صياغة التحميل لا الحمل، ثم صياغته من خلال الفعل المبني للمجهول، حيث كان بالإمكان أن يقال : حملوا التوراة و ليس حُمِلوا، في حين نجد أن المشبّه به و سم به «يحمل» من خلال الفعل العادي و المعلوم. ترى ما هو السرّ الفني ذلك ؟ و ثمة إثارة أخرى هي : أن النصّ قال (ثم لم يحملوها) و لم يقل ثم لم يعملوا بها مثلاً، فما هو السرّ الفني في ذلك أيضاً؟

إن أدنى تأمل بالنسبة إلى (حُمِلوا)، يكشف لنا بأن النصّ يريد أن يقول لنا : إن هؤلاء اليهود لم يحملوا العلم من خلال الوعي بمعطياته، بقدر ما حملوه من خلال التلكؤ في تقبله، و ظاهرة التلكؤ تظلّ سمة واضحة في ممارساتهم و استجاباتهم حيال الأشياء، ونحن حينما نستقرئ مواقع متنوعة من القرآن الكريم، نجد أن الظاهرة المذكورة تسهم بوضوح، فحينما أمروا بذبح البقر مثلاً تلكأوا في ذلك، و حينما أمر عليهم طالوت تلكأوا في ذلك، مع أنهم طلبوا قائداً لهم بأنفسهم لينقذهم من الجبابرة. و الأمر كذلك بالنسبة إلى مواقف كثيرة عرضها النصّ القرآني الكريم في سورة البقرة و غيرها. و هذا التلكؤ يكشف عن العطل الذهني لديهم، و من ثمّ يشير إلى العطل بالحيوان الذي يفصح عن الحقيقة المذكورة، و لكن : كما قلنا، فإنّ سمة (التحميل) لا (الحمل) هي التي نسجها النصّ حيالهم، بصفة أن هذا العطل يحتجزهم عن حمل الشيء بوعي، فذلك (حُمِل) عليهم لا أنهم حملوه، بعكس الدابّة التي تحمل على ظهرها المتاع دون أن يقترن حملها بالوعي و عدمه، بقدر ما يشكّل الحمل سمة طبيعة لديه.

من هنا جاءت الفارقة بينهم و بين الدابّة من جانب، و التوافق بينهما من جانب آخر، التوافق يتمثّل في أن كليهما لا يفيد من الزاد الذي بحوزته، و التفاوت يتمثّل في اضطراب الوعي لدى اليهود و انعدامه لدى الدابّة. غير أن انعدامه لدى الدابّة لا يعني أفضلية اليهود عليها، بقدر ما يعني عدم استثمارهم للمهارة العقلية، كما هو واضح.

السمة الفنيّة الأخرى الملفتة للنظر هي أن النصّ قال بعد ذلك «ثم لم يحملوها» و لم يقل «لم يعملوا بها». سرّ ذلك - كما نحتمل فنياً من خلال استجابتنا كقرّاء - أن النصّ يستهدف الإشارة إلى التجانس بين عملية (التحميل) و ما يترتّب عليه من الحمل.

فالتحميل يعني أنّ الزاد الذي يحمله الشخص إنما فُرض عليه، وحينئذٍ فلا ينطبق عليه سمة أنّه يحمل تلقائياً، لذلك قال (لم يحملوها) تعبيراً عن عدم رغبتهم في حمل التوراة، أي: أنّهم عندما حملوها التوراة أبوا أن يحملوها، مضافاً إلى ذلك، فإنّ عملية (الحمل) تظلّ تركيباً صورياً بدوره، هو الاستعارة، أي خلع صفة الحمل لما هو ماديّ على ما هو معنوي، وبذلك تتضحُ جمالية الصورة عندما تتزاوج فيها الاستعارة مع الصورة اللاحقة بها، أي المشبّه به، حيث جاءت الصورة اللاحقة تتحدّث عن الحمل للأسفار، وهذا ما يقتادنا إلى النظر في المشبّه به (يحمل أسفاراً)، فنقول: إنّ النصّ قد اختار الأسفار دون غيرها من الأمتعة العادية التي تحملها الدابة، ولا نحتاج إلى أدنى تأملٍ حتّى نكتشف بأنّ النصّ في صدد الحديث عن عدم إفادة اليهود من التوراة (وهي سفر)، وعندئذٍ فإنّ تشبيه السفر بها يظلّ متجانساً تماماً، أي تشبيه اليهود بالحيوان من حيث الذهنية مع تماثل حملهما لما هو معنوي ونافع (التوراة والكتب). إذن جاء طرفا الصورة بمجمعهما وتفصيلهما يحملان إثاراتٍ فنيّة من حيث الوحدة والتباين في آن واحد، وحدة طرفي التشبيه في التخلف الذهني، في الحمل للأسفار، في عدم الإفادة منها، ثمّ تباين طرفي التشبيه، في التحميل والحمل وفي الاضطراب والانعدام للوعي في الحمل وعدم حمل الدابة وعدم الحمل بمعنى عدم العمل. وأولئك جميعاً تكشف عن مدى جمالية التركيب الصوري المتقدّم بالنحو الذي أوضحناه.

سورة المنافقون

قال تعالى : ﴿وَإِذَا رَأَيْتَهُمْ تُعْجِبُكَ أَجْسَامُهُمْ وَإِنْ يَقُولُوا تَسْمَعُ لِقَوْلِهِمْ كَأَنْهُمْ
خَشَبٌ مَسْنَدَةٌ يَحْسِبُونَ كُلَّ صِيحَةٍ عَلَيْهِمْ هُمُ الْعَدُوُّ فَاحْذَرهُمْ...﴾^١.

تتضمن هذه الآية صورتين تشبيهيّتين قد اعتمدت أولاها على الأداة التشبيهية (كأن)، والأخرى على أداة تقوم مقام أدوات التشبيه الرئيسة وهي (يحسبون). والصورتان تتحدثان عن (المنافقين)، وتعرضان للمظهرين الخارجي والداخلي لسلوكهم، المظهر الخارجي تتحدث الصورة. عن سمتين منه هما : أجسامهم وأقوالهم، وأما المظهر الداخلي فتتحدث الصورة فيه عن إحدى سماتهم، وهي الخوف، حيث سنجد كيف أنّ هاتين الصورتين تتلاحمان عضوياً بشكل له إثارة فنيّة فائقة.

ونقف مع الصورة الأولى، لقد سبقت الصورة (كأنّهم خشب مسندة) - كما قلنا - سمتان هما ملمح أجسامهم وأقوالهم.

ومن الواضح، أنّ هاتين السمتين هما من أبرز السمات التي تشدّ الآخرين إلى شخصية صاحبهما، فالأولى - أي السمة الجسمية - قد ترتبط بالكمال الجسماني، وقد ترتبط بالقوّة، أي البطولة، والأمران جميعاً لهما جاذبيتهما، كما هو واضح.

وأما الأخرى - أي السمة القولية - فلا تحتاج إلى التعقيب مادامنا نعرف جميعاً أنّ اللغة - من حيث جمالياتها - هي المسيطرة على الآخرين، لكن لنر كيف تعاملت

الصورة (كأنَّهم خشب مسندة) مع تلك السمتين؟ كيف تحوَّلت بهما إلى صورة جديدة مضادَّة تماماً لما هو مطلوب من السمات، وذلك من خلال عنصر السخرية متمثلةً في تشبيهِهم بالخشب المسندة. إذن: لننظر إلى دلالات هذه الصورة التشبيهية الساخرة!

لقد شبَّههم النصُّ بالخشب، من جانب، وبكونها مسندة من جانب آخر. لقد كان بالمقدور أن يُشبَّهوا بأيِّ شيء يضاهاى السمة الجسمية والقولية، إلَّا أنَّه انتخب تشبيهِهم بالخشب المسندة، فما هي أسرار ذلك من خلال القراءة المتذوِّقة؟

إنَّ الخشب لا روح منه كأيِّ مادة جامدة إلَّا أنَّه جمود لاصلاية فيه. فالحديد مثلاً مادة جامدة أيضاً إلَّا أنَّه صلب، وهو رمز للقوَّة. ثمَّ إنَّه من الممكن إذا كان الهدف هو إرادة أن أجسامهم تفتقر إلى الشجاعة وأنَّ أقوالهم هي جوفاء، أن يُشبَّهوا بمادة هشة كالورق مثلاً مقابل المادة المتماسكة. بيد أنَّ كلاً من المظهر الحسي والقولي لا يتناسب إلَّا مع مادة تنطوي على التماسك دون أن تكون صلبة، بل تماسك هش، وهذا ما ينطوي عليه الخشب، بيد أنَّ الأهمَّ من ذلك أنَّ سرّاً فنياً آخر يكمن وراء ذلك، وهو: أنَّ الخشب هو في الأصل نبات حيٍّ، ولكنَّه فقد الحيوية فتحول إلى مادة بلا حياة، وهذا ما يتناسب تماماً مع تركيبة المنافقين، من حيث كونهم يستبطنون ما هو غير ظاهر، ويستظهرون ما هو غير باطن، تحقيقاً لنزعتهم النفعية ثمَّ خوفهم من الفضيحة التي تقضي على النفعية التي من أجلها مارسوا عملية النفاق. بيد أنَّ جمالية الصورة تتصاعد حينما نجد أنَّ التشبيه بالخشب المسندة انسحب على السمتين جميعاً: الجسمية والقولية، وليس على واحدة منهما، ومن ثمَّ فإنَّ التساؤل يظلُّ حائماً على معرفة صلة ذلك كُله بممارسة النفاق بمستوياته التي أشرنا إليها، مع ملاحظة أنَّ البناء العضوي لهذا التشبيه ينبغي ألا يفصله عمّا سبقه ولحقه من التعبير.

وفي ضوء ذلك فنقول: إنَّ أهمِّية هذا التشبيه تتمثَّل في كونه - في أحد مجالاته - قد انتظم كلتا السمتين الجسمية والقولية، بحيث يصحُّ أن يُشبَّه كلُّ من الجسم والقول بالخشب من جانب ما يترتَّب على ذلك من التشبيه الآخر المتَّصل بحسبانهم كلُّ صيحة هم العدو من جانب آخر، وبهذا يكون الإحكام العضوي بين أجزاء النصِّ قد بلغ مداه

المذهل.

أما بالنسبة إلى صلة الخشب بالسمة الأولى الجسم، فأمرٌ من الواضح بمكان كبير، فإذا كانت السمة الجسمية تتمثل - كما قرر ذلك المفسرون القدامى - في ضخامة الطول و العرض و العمق حينئذٍ فإنَّ القوَّة تظلُّ هي الإفراز الواضح للضخامة المشار إليها، و الحديد بما هو صلب - على سبيل المثال - من الممكن أن يجسِّد ذلك، و ليس الخشب الذي يفتقر إلى الصلابة، لكن كما تمَّت الإشارة فإنَّ أهمِّية التشبيه بالخشب تتصاعد عندما نربط بين كونه فاقداً للحياة بعد اتسامه سابقاً به، و هذا ما لا يتجسِّد في الحديد غير المسبوق بالحياة كما هو واضح.

لذلك نجد أنَّ التشبيه بالخشب يتناسب تماماً مع الشخص الذي يتَّسم بالحياة من جانب، و يفقدانه إصالة ذلك من جانب آخر. فالمنافق في مظهره الجسمي المذكور حيٌّ، إلَّا أنَّه ميِّت في عدم استخدام لقواه، نظراً لجبنه الذي عرض له النصُّ في الصورة الأولى «يحسبون كلَّ صيحة عليهم هم العدو». يبقى أنَّ نعرض لسمة (مسندة) المترتبة على الخشب المذكور، حيث كان من الممكن أنَّ يكفي بالخشب وحده دون اردافه بسمة (مسندة) فما هو سرُّ ذلك؟ إنَّ الخشب مجرداً لا ينطوي على مظهر متماسك، و إنَّما يكتسب صفة التماسك و الجاذبية من خلال ما يستند إليه، إلَّا أنَّ سنديته تظلُّ محكومة بنفس السمة الخالية من الحياة أو الحركة تماماً، كالتمثال الذي لا روح فيه، بل تجده جامداً لا فاعلية لديه.

و الأمر كذلك بالنسبة إلى المنافق الذي يعجبك جسمه، إلَّا أنَّه لا حيوية فيه. و يعجبك قوله أيضاً إلَّا أنَّه لا عمل وراءه.

و نتساءل: إذا كان المظهر الجسمي في صلته بالخشب المسندة قد اتضح من خلال الفقرات المتقدِّمة، حينئذٍ ما هي صلة المظهر القولي بذلك؟ في تأمل يقتادنا إلى ملاحظة أنَّ القول سواء كان مرتبطاً بالمظهر البلاغي أو المضموني، ففي الحالتين ثمة تضادٌّ بين بلاغة التعبير و بين خلوه من الدلالة الحقيقية، و ثمة تضاد بينه و بين العمل به، كالجبان الذي يتحدَّث عن البطولة، ففي الحالتين إذن لا حيوية حقيقية في الكلام، بل مجرد

صياغة بلاغية أو مجرد كلام بلا مضمون، وبهذا يكون تشبيهه بالخشب المسندة محكوماً بنفس السمات التي عرضنا لها، بالنسبة إلى العلاقة بين مظهري الجسم والخشب المسندة. وبهذا نكون قد ألقينا الإنارة على الصورة التشبيهية الأخرى (يحسبون كلَّ صيحة عليهم هم العدو)، فسواء كان المقصود منه العدو هو فضيحتهم من خلال الوحي حيث يخافون أن يكتشف واقعهم، أو كان المقصود هو الصيحة الحقيقية ففي الحالتين، فإنَّ الجبن يظلُّ هو سمتهم الحقيقية بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

سورة الملك

قال تعالى: ﴿ثُمَّ ارْجِعِ الْبَصَرَ كَرَّتَيْنِ يَنْقَلِبْ إِلَيْكَ الْبَصَرُ خَاسِئًا وَهُوَ حَسِيرٌ * وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحٍ...﴾^١.

الصورة أعلاه تتحدّث عن السماوات من حيث بناؤها الذي خلقه سبع سماوات طباقاً ما ترى في خلق الرحمن من تفاوت فارجع البصر. و تتحدّث عن تماسك الظواهر الإبداعية، مشيراً إلى عدم الخلل في ذلك، و تطالب الرائي بأن يمارس عملية النظر إلى السماء، و تطالبه بأن يكرّر النظر في ذلك (ثمّ ارجع البصر كرّتين...) مشيراً إلى أنّ البصر سيرجع كالاً في نهاية المطاف.

و ما يعيننا هو التركيب الصوري القائل «ينقلب إليك البصر خاسئاً و هو حسير». إنّ هذه الصورة تنتسب إلى الاستعارة، كما هو واضح، حيث خلع النصّ سمة نفسية، لذلك إنّ النصّ، كما أشرنا، في صدد النظر إلى إحكام البناء للسماوات، و لمطلق الظواهر، و عبارتا (التفاوت) و (الفتور) تشيران إلى ذلك.

و من الطبيعي أنّ حاسة البصر هي التي تتكفّل بعملية الاستجابة حيال ذلك. من هنا فإنّ ممارسة هذه الاستجابة من خلال البصر خضعت لعملية المطالبة المتكرّرة بذلك، حيث قال النصّ أولاً: (فارجع البصر)، ثمّ قال ثانية (ثمّ ارجع البصر)، وهذه المطالبة المتكرّرة تجانست فنيّاً مع تكرر النظر إلى الظاهرة الإبداعية، أي أنّ

(المطالبة المتكررة) توازنت مع النظر المتكرر، وفي أمثلة هذه الصياغة دالة فنية ينبغي ألا تغيب عن أذهاننا كمتلقين يهمن أن نتذوق جمالية النص.

لكن : لندع هذه الشريحة التمهيدية للنظر إلى الصورة ذاتها «ينقلب إليك البصر خاسئاً وهو حسير»، فماذا نجد؟

الملفت للنظر أن النص يخلع السمة الاستعارية في الآية الكريمة بمستوييها الداخلي والخارجي، فالأولى يعني خلع صفة على ظاهرة ماثلة لها حسيّاً وتجريديّاً، مثل تبادل الحواس عند الإنسان فيما بينهما كالتبادل بين حاستي البصر. والآخر يعني خلع صفة على ظاهرة مباينة لها، مثل خلع صفة بشرية على جماد مثلاً.

هنا في النص الذي نحن في صده نجد أن نمطي الاستعارة قد استخدما بنحو له إثارته الفنية. فالبصر وارتداده (ينقلب) سمتان جسميتان، والبصر و خسوؤه، أحدهما جسمي والآخر نفسي.

بيد أن الأهم من ذلك هو الاستجابة الكلية لعملية الإبصار و نتائجها.

و القارئ مدعو بطبيعة الحال إلى أن يمارس بنفسه هذه العملية ليستجيب لها وفق درجة مخزونه الخبروي، أي خبراته، و عندها يجد أن صفتي الخسوء و الحسور : الذل والكل، تشكّلان عملية استجابية للقارئ تتناسب و خطورة مراسلات النص.

إن القارئ حينما يمتدّ ببصره إلى السماء و يلاحظ تماسكها منه، خلال تكرار النظر إليها، وأنا بصفتي قارئاً أكتب الآن وأكرر النظر إلى السماء، عندها تحسّس أهميّة الصورة «يرتد بصره» باستجابتين : إحداها الخسوء، المهانة، والذلّ، وهي سمة نفسية، ولكنه لماذا الذلّ؟ إنّ المستجيب لن يلاحظ أيّ تفاوت و انشقاق على الرغم من سعة الساحة التي يمدّ بصره إليها، و عندئذٍ مادام يكرّر النظر إلى السماء و هو على وعي بمهمّته التجريبية التي دعاه النصّ إليها، فلا يعثر على أيّ تفاوت و انشقاق، سيتحسّس نتيجة ذلك مهانة مزدوجة، خيبة حيال سماء لا حدود لمساحتها وإحكامها.

و لكن للمرّة الجديدة : لماذا الحسور؟ ممّا لا شكّ فيه أن البصر سيتحسّس بالإعياء تماماً حينما يواصل نظره إلى السماء في تجربته المذكورة المقترنة بالمهانة، نظراً لإعيائه

فيزيقياً حيث يستهلك جهداً في ممارسة ذلك.

المهم هو أن كلاً من المهانة والتعب يستقطب دلالة مهمة هي خيبة الأمل في حجمها الأوسع نطاقاً، حيث أن الشخصية من الممكن أن تتعرض للمهانة النفسية فتسبب لها قدراً كبيراً من الخيبة، وقد تتعرض للتعب الجسمي فيسبب لها قدراً من الخيبة، لكن حينما يجتمع ما هو نفسي وما هو جسمي، حينئذٍ فإنَّ خيبة أمله تستغرق مساحة لها ضخامتها، تماماً، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحٍ...﴾^١.

الصورة أعلاه تنتسب إلى الاستعارة، حيث خلع النصّ على الكواكب والنجوم سمة «المصابيح».

و الصورة على بساطتها و وضوحها تتضمن جمالية فائقة تجمع بين جمالية العبارة و جمالية المرأى. إنها أولاً تمتد إلى ما قبلها من الصور للسماء، حيث لحظنا أن النصّ كان يتحدث عن السماوات وإحكامها بناءً، و لحظنا أن النصّ طالب المتلقّي بأن يمدّ بصره ويرجعه ثم يكرر ذلك، حيث يرتدّ البصر خاسئاً، و هو حسير.

و ها هو الآن يطالب المتلقّي بأن يمدّ بصره أيضاً، لكنّه ليس من خلال المباشرة، بل بنحو غير مباشر، حيث يقرّر أن السماء الدنيا قد زينها الله تعالى بالمصابيح، و هذا يعني أن حاسة البصر هي التي تتكفل بالاستجابة حيال المرأى المذكور.

إذن : من حيث البناء الهندسي، نحن الآن أمام عمارة محكمة يجمع بين أجنتها عمود البصر، حيث ينظر من جانب إلى إحكام السماء، و ينظر من جانب إلى مرأى المصابيح، و ينظر من جانب ثالث إلى مرأى المصابيح ذاتها و هي ترجم الشياطين «و لقد زيننا السماء الدنيا بمصابيح و جعلناها رجوماً للشياطين...» كما لا تفوتنا الإشارة إلى التسلسل الصوري في الصياغة، حيث يتمّ ذلك من خلال التداعي (الذهني)، و الخيوط

الرابطة بين سابق الصورة ولاحقها، حيث ينتقل الذهن من إحكام السماء إلى مصاييح من مصاييحها، إلى رسم عملية رجمها.

وأيًا كان إذا تجاوزنا البناء الهندسي أو العضوي للمقطع الذي يتحدث عن السماء واتجهنا إلى الصورة التي نحن في صددنا نجد أنَّ الصورة - كما ألمحنا - تتسم بوضوح الرسم وجماليتها.

والمهم هو ملاحظة الاستعارة (الكواكب و المصاييح) و العلاقة الفنيّة بينهما عبر الصورة المتقدّمة. فأولاً نجد أنَّ النصّ قد ألمح إلى الزينة «ولقد زينا»، و نجد ثانياً أنَّه قد ألمح في النهاية إلى (الرجم)، و هو على عكس الزينة تماماً بالنسبة إلى الشياطين، إلّا أنَّه بالنسبة إلى الإنسان الرائي زينة أيضاً حيث إنّ عملية الرجم، و هي تحرّك ضوءٍ خاصٍ يخطف بسرعة و يمتدّ، بمثابة سهم ينطلق بسرعة ملحوظة، يُعدّ مرأى له جماليتها أيضاً.

ثانياً، نجد أنَّ النصّ قد انتخب ظاهرة المصاييح ليشير بها إلى الكواكب، و كان من الممكن أن يقول النصّ - كما ورد في نصّ قرآني آخر - ﴿إنا زينا السماء الدنيا بزينة الكواكب﴾^١ تاركاً المتلقّي يستجيب لها بالنظر إلى أنَّها مرأى له جمالية الزينة، إلّا أنَّه هنا، قد استخدم الاستعارة. و هذا ما يدفعنا إلى استكنانه السرّ الكامن من وراء ذلك! إنّ جمالية الأداء هنا تتمثّل في تهيئة الاستجابة النسبية للمتلقّي، فالكواكب و النجوم تبدو للرّائي بحجم المصباح أو بحجم ضوئه، و لا نحسب أنَّ آية استعارة أخرى يمكن أن تنقل القارئ من تصوّراته العقلية للكواكب و النجوم، من حيث حجومها الحقيقية إلى حجومها النسبية لدى القارئ، أكثر دقّة و طرافةً من المصاييح، بصفة أنَّ المصاييح إمّا أن تبدو لدى المشاهد لها من مسافة بعيدة بحجم يماثل الكوكب و النجم، أو أنَّ فتيلها الضوئي يبدو للرّائي القريب بالحجم نفسه، ففي الحالتين ثمة صورة مدهشة طريفة تناغم و تماثل بين المرئيين بنحوهما الحقيقي لا المبالغ فيه و لا القاصر عنه، و هذا هو منتهى الإحكام الفنيّ في صياغة الصورة بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: «إِذَا أُلْقُوا فِيهَا سَمِعُوا لَهَا شَهِيقًا وَهِيَ تَفُورُ * تَكَادُ تَمَيِّزُ مِنَ الْغَيْظِ...»^١.

هذه الصورة الكلية تنطوي على صور جزئية ينتسب بعضها إلى الاستعارة، والبعض الآخر إلى ما يُطلق عليه مصطلح الصورة التقريبية، ونعني بها صورة «تكاد» بصفة أن تكاد تدلّ على مقارنة الشيء، أي تقترب منه، وبذلك اكتسبت عنصر الصورة، طالما نعرف أن الفارقة بين الصورة والتعبير المباشر هي أن الصورة تعتمد على إحداث علاقة بين شيئين لا حقيقة لهما في دنيا الواقع، وأما التعبير المباشر فيعني التعبير عن الشيء، كما هو واقع فعلاً، والطريف في الصورة التقريبية التي نحن في صدد الحديث عنها هو أن هذه الصورة مركّبة من صورة كلية تندرج ضمنها صورة استعارية، هي (تميّز)، فلو جاءت العبارة بهذا النحو (تميّز من الغيظ) دون أن تسبقها عبارة (تكاد) لكانت أمام صورة استعارية مماثلة للصورة السابقة، وهي (سمعوا لها شهيقاً)، ولكن بما أنها سبقت (تكاد) حينئذٍ تحولت الصورة الجديدة من كونها استعارية إلى صورة كلية هي (تقريبية) تضمّ تحت أجنحتها صورة استعارية. وسنلقي مزيداً من الإنارة على هذا الجانب حينما نصل إلى الحديث عنها بعد قليل. إلّا أننا نبدأ أولاً بالحديث عن الصورة السابقة عليها «إِذَا أُلْقُوا فِيهَا سَمِعُوا لَهَا شَهِيقًا وَهِيَ تَفُورُ». لكن قبل ذلك ينبغي الإشارة إلى أننا أمام عمارة صورية لها هندستها الطريفة.

فأولاً ترتبط هذه الصورة بصور سابقة أخذت تسلسلها بدءاً من صورة السماء «ينقلب إليك البصر خاسئاً» مروراً بصورة (زيّن السماء الدنيا) وانتهاءً بالصورة التي نحن في صددّها. ثانياً وهذا هو العنصر المهم الذي نستهدف التحدث عنه، وهو الطبيعة المعمارية أو الهندسية لهذه الصورة فنقول: نحن الآن أمام صورة عامة تتألف من طابقين رئيسيين، وكلّ منهما يتألف من مبنيين داخلهما، فالآية بكاملها هي «عمارة» ذات صورة عامّة كليّة هي: موقف جهنم من الكافرين حينما يكتون فيها، حيث تشهق وتزفر

وتغضب منهم...

هذه : هي الصورة الكلية العامة، لكن : داخل هذه الصورة العامة : صورتان كليتان : شهيق جهنم، و تقرّيبية غضبها، ثم داخل كلّ صورة كلبية صورة جزئية هما فوران جهنم، وتميّزها من الغضب.

والآن حينما نكون قد ألمنا بهذا الهيكل الهندسي للصورة بعموميتها وكليتها وجزئيتها، عندها نعرف أننا أمام عمارة محكمة ذات سعة، لها هويّتها الخاصة. وإذا عرفنا ذلك نبدأ بتحليل جزئها فتتحدث عن الطابق الأول وهو (إذا ألقوا...)... وهذا الطابق كما ألمحنا يتألف بدوره من صورتين : الشهيق و الفوران. فما هي دلالتها الفنيّة؟ الصورة تتحدث عن جهنّم بالنسبة إلى استجابتها، أي موقفها حيال الكافرين. فعندما يُلقى الكافرون فيها، يسمعون لها شهيقاً وهي تفور. والشهيق كما نعرف هو الإرسال إلى الداخل، مقروناً بالصوت، وحينما ننقل هذه الظاهرة من سياقها البشري إلى جهنّم حينئذ نكون أمام استعارة تتمثّل في أنّ شهيقاً هو ادخال الكافرين إلى قرارها، ونحن لا نحتاج إلى أدنى تأمل لتتعرّف جمالية الصورة و طرافتها، حيث بمقدور القارئ أن يربط سريعاً بين عملية الشهيق عند الإنسان و بين جهنّم، فالشهيق أي : أنّ الشهيق مقابل الزفير يحدثان طبيعياً حيناً، و حيناً آخر قد يحدثان نتيجة محرك حاد مؤلم، كما لو قيل شهيق من الألم و زفير ألمه مثلاً، و ينعكسان في الحالة الأخيرة مقرونين بالصوت الهوائي للعملية، كما هو واضح. و المهمّ أنّ النصّ قد انتخب عملية الشهيق، دون الزفير لدلالة فنيّة طريفة هي : أنّ جهنم تستقبل الكافر و تدخله إلى جوفها و لا تزفره إلى الخارج. إنّ اقترانها بالصوت يرمز إلى شدة غضبها على الكافر. على أنّ النصّ لم يكتف بعملية الشهيق، بل أردفها بفوران جهنم، مع ملاحظة أنّ الفوران يحمل خصيصتي : الصوت وشدة الحرارة، حيث يتجانس الصوت النابع من الغليان مع صوت الشهيق، و يتجانس الفوران مع شدة الغضب، ليس هذا فحسب، بل يمتدّ التجانس مضافاً إلى ما لحظناه في الصورة التي نحن بصددّها «إذا ألقوا فيها سمعوا لها شهيقاً وهي تفور» إلى تجانس آخر هو صلة كلّ من الشهيق و الفوران بالصورة الأخرى «تكاد تميز من الغيظ»، حيث إنّ شدة الغيظ

هي الإزار الطبيعي لعمليتي الشهيق والفوران.

وهذا يقتادنا إلى ملاحظة هذه الصورة. وقد سبق القول أنّ هذه الصورة تنطوي على كَلِّية هي (تكاد)، وجزئية هي (تميز من الغيظ)، إنّ الأولى صورة تقريبية والأخرى استعارية.

أما الاستعارية فإنّها من الوضوح بمكان. طالما نعرف أنّ النصّ قد خلع أشدّ السمات الانفعالية عند الإنسان وهو تميزه، أي تقطّعه من الغضب، جعلها على جهنّم، ولكن لم يرسمها من الاستعارة المحضة، بل قيّدها بعبارة (تكاد)، ليضع الفواصل بين الإنسان وبين جهنّم، فالكائنات من الممكن أن تنفعل - كالبشر - بشكل أو بآخر، كما يحدثنا بذلك كلّ من النصّ القرآني والحديثي.

ولكن : يظلّ خيط من الفارقة بينهما على نحو ما نقرأ مثلاً «تكاد السماوات يتفطرن» دون أن يتفطرن بالفعل، وهنا ألمح النصّ إلى أنّ جهنّم (تكاد) تتمزّق من الغيظ من هول المعصية الصادرة عن الكافر وانعكاسها على جهنم، بحيث تكاد - كالبشر - أن تنقطع من الغيظ.

طبيعياً قد يتساءل عن الفارق بين شهيق جهنّم دون تقييده بـ (تكاد) وبين تميّزها من الغيظ؟ ويمكن الإجابة على ذلك بأنّ عملية الشهيق بما أنّها ماديّة حينئذٍ تتواءم مع جهنّم، بعكس التمزق من الغضب، بصفته عملية نفسية، وحينئذٍ فإنّ تقييد ما هو نفسي بـ (يكاد) يظلّ أقرب إلى تخوم الواقع ممّا هو ماديّ.

إذن : أمكننا ملاحظة جملة من الأسرار الفنيّة الكامنة وراء هذه الصورة و سابقتها بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى : ﴿أَفَمَنْ يَمْشِي مُكَبِّاً عَلَى وَجْهِهِ أَهْدَىٰ أَمْ مَنْ يَمْشِي سَوِيّاً عَلَىٰ صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ﴾^١.

الآية أعلاه تتضمّن (رمزاً) هو مشي الشخص منكفئاً على وجهه. و تقول بعض

النصوص المفسّرة: إنّ الفقرة المذكورة تعبير واقعي عن المنحرف، حيث يُساق مكبّاً على وجهه إلى جهنّم. لكن في الحالتين فإنّ المشي المكبّ على الوجه مقابل المشي على صراط مستقيم يظلّ حاملاً دلالة الرمزية، دنيوياً كان ذلك أخروياً، ونقصد بـ(دنيوياً) أنّ النصّ يستهدف المقارنة بين من ينتسب إلى الله تعالى ويعمل وفق مبادئه وبين المنحرف عنها، على نحو المقارنة بين النور والظلمات مثلاً.

والطرافة في الصورة هنا، أنّ المشي المكبّ على الوجه، يحمل دلالة متنوعة، فهو من حيث المظهر الفيزيقي يقترن بالإشفاق على صاحبه أو السخرية منه، كما أنّه من حيث النتائج المترتبة عليه يفضي ليس إلى ما هو مجهول فحسب، بل إلى شذائذ متنوعة تنجم عن المشي المذكور.

إنّ القارئ بمقدوره أن يستحضر في ذاكرته مرأى الرجل وهو يمشي مكبّاً، وعليه أن يتتبع خطواته، من حيث تعثراته وانعكاساتها على نفسه، من حيث حركته وتوقّفه، من حيث إقدامه وإحجامه، من حيث حركات جسمه التي يخبط بها... إلخ، عندئذٍ يجد أنّ هذه الصورة بما تنطوي عليه من البساطة تظلّ من الصور الفنيّة ذات الطرافة وذات الإثارة مع ملاحظة أنّها إلى تناول السلوك الدنيوي أقرب منها إلى الأخروي بقرينة عبارة (أهدى)، فالمنحرف في اليوم الآخر - وهو مسوق إلى جهنّم - ليس في صدد تلمّس طريق هادٍ، بل هو السلوك الدنيوي الذي ينتجه الإنسان فيهديه إلى الصراط المستقيم دنيوياً وأخروياً من حيث النتائج المترتبة عليه، وإلاّ فإنّ المنحرف يستوي لديه أن يمشي إلى جهنّم مكبّاً أو غير مكب، كما أشرنا، والمهمّ بعد ذلك أنّ الرمز الآخر «يمشي على صراط مستقيم» سوف يعلن عن دلالة الفنيّة بما لا حاجة إلى الحديث عنه حينما نضعه، على العكس من الرمز الأوّل المضادّ له بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿هو الذي جعل لكم الأرض ذلولاً فامشوا في مناكبها وكلوا من رزقه...﴾^١.

الآية أعلاه تتضمّن صورة استعارية عامّة، تتجزأ إلى صورتين كلّ واحدة منهما

منطوية على الاستعارة، وهي (الذلول) و (المناكب)، حيث خلع النصّ هاتين السمتين على الأرض، والسؤال: ما هي الدلالة الفنيّة للنصّ؟. النصّ يتحدّث عن الرزق والحصول عليه، أي الإشباع لأهمّ الحاجات البيولوجية وغيرها من الحاجات الضرورية وحتّى الكمالية، بصفة أنّ الأرض تنطوي على معطيات كثيرة، سواء كانت في شكل ثروات عامّة كالنباتات والمعادن والمياه، أم كانت في شكل رمزي يقصد بها المكان الذي يحصل الإنسان عليه من خلاله رزقه كالعمل التجاري أو الوظيفي... إلخ.

وهنا تنبثق دلالة فنيّة جديدة في هذا السياق، ونعني بها تعددية الدلالة أو ترشّح الصورة الفنيّة بأكثر من دلالة، حيث أنّ القارئ عندما يستنطق النصّ يلحظ أنّه أمام إحياءات متنوعة مثل ما ذكرناه من الإحياء الثرواتي للأرض، كما لو فهم القارئ من أنّ النصّ يستحثّه على الإفادة من الأرض الزراعية، أو فهم من ذلك أنّه يستحثّه على الإفادة من الأرض المعدنية، أو فهم منه أنّه يستحثّه على الإفادة من المكان الذي يتوقّر فيه العمل... إلخ.

هذه التعددية في الدلالة تكسب النصّ جمالية فائقة وإمتاعاً وطرافة حيّة، كما هو واضح.

وإذا تجاوزنا هذا الأفق العام لدلالة الأرض واتجهنا إلى أجنحته الاستعارية «الذلول» و «المناكب» نجد أنّ الصورة الأولى (الذلول) قد خلعتها النصّ على الأرض، مستعيراً ذلك من السمة الحيوانية، أي الحيوان المعدّ للركوب، كالجمل مثلاً. طبيعياً، أنّ النصّ هنا يتوكأ على البيئة التي يخبرها زمن نزول النصّ بصفة أنّ وسائل النقل آنذاك هي الحيوانات في الغالب، وذلولية الحيوان أو جموحه له مدخلية في تيسير أو تعسير السفر، ولذلك فإنّ النصّ ألمح إلى ذلولية الأرض مستعيراً لها ذلولية الحيوان للإشارة إلى تيسير السفر، أي: بمقدور الإنسان أن يسافر إلى أيّة جهة من الأرض للحصول على رزقه. لكن - وهنا تكمن جمالية الصورة وخلودها الفني - من الممكن أن نتجاوز البيئة الخاصّة و ننتقل بها إلى البيئة العامّة التي تشمل مطلق الزمان والمكان والحضارة، فنستنطق النصّ: كلّ قارئ بحسب خبرته البيئية، ونظرف من خلاله بدلالة

متجانسة مع بيئتنا بحيث نجد أنّ (ذلولية الأرض) تشمل وسائل النقل بكلّ مستوياتها، فالتنقّل من مكان أو مدينة أو قطر أو قارة... إلخ. من الممكن أن يتمّ بسهولة من خلال وسائله النقلية، كالحافلة أو القطار أو الباخرة أو الطائرة أو حتّى المشي، بخاصّة أنّ النصّ قد استخدم دلالة المشي بدلاً من السفر، وهذا معطىّ جمالي آخر لخلود الصورة الفنيّة، ليرمز من خلاله إلى مطلق التحرك، سواء كان مشياً على القدم أو ركوباً في إحدى الوسائل النقلية، ففي الحالات جميعاً جعلت الأرض (ذلولاً) للإفادة منها.

وهذا - كما أوأنا - يهب الصورة جمالية عظيمة عندما نواجه تعددية دلالتها بالنحو الذي أوضحناه.

وننتج إلى الجناح الآخر من الاستعارة، وهو (المناكب)، فما هي دلالتها الفنيّة؟ إنّ الأرض جعلها النصّ (ذلولاً) ميسّرة لتحرك الإنسان، ولكن لم انتخب النصّ عملية المشي في مناكب الأرض دون غيرها من الأعضاء؟ ثمّ هل أنّ استعارة المناكب مستقاة من الحيوان أم الإنسان من حيث المفردة الاستعارية من جانب و تعدديتها - أي الدلالات - من جانب آخر.

بصفتنا (قراء) نتعامل مع النصّ وفق استجابتنا الخبروية، نحتمل حيناً أن تكون استعارة المناكب مرتبطة بالإنسان دون الحيوان، لأنّ المنكب هو العضو الرابط بين كنف الإنسان و يده، فالكتف هي التي تصلح موقعاً لحمل الشيء، كما لو حملت طفلك، حيث تستخدم يدك في الحمل، و حيث يظلّ المنكب هو العضو - كما أشرنا - رابطاً بين عمليتي الحركة و الحمل، أي بصفته الموضع الحيوي أو الدينامي الميسّر للعملية المشار إليها، فاليد وحدها لا تصلح في مطلق الحالات بقدر ما تصلح في حالة و لا تصلح في حالة أخرى، كما أنّ الكتف أو الظهر مثلاً لا تصلحان إلّا في حالات دون غيرها.

أمّا (المناكب) فتمتّيز بكونها عضواً دينامياً ييسّر عملية الحركة و الحمل، حركة اليد و حمل الشيء، بصفة أنّ الحركة وحدها أو الحمل وحده لا يتّمان إلّا بتآزرهما من خلال العضو الميسّر لهما، و هو (المناكب)، و مادام النصّ في صدد (ذلولية) الأرض، أي تيسير الحركة و الهبوط فيها، حينئذٍ فإنّ استعارة المناكب و هي الميسّرة لحركة الإنسان و النزول

في أحد مجالاتها، المكان الذي يقصده الماشي، تظلّ متجانسة تماماً مع الفاعلية التي تمتلكها المناكب في تيسير سعي الإنسان نحو رزقه.

إذن : أمكننا ان نتبين مدى جمالية الصورة المتقدّمة، بشطريها الاستعاريين (المناكب) و (الذلول)، فضلاً عن جمالية (المشي) في دلالاته الرمزية التي أوّماًنا إليها، وانصبابها جميعاً في أفقٍ صوري موشّح بتعدّد دلالاته الفنيّة، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

سورة القلم

قال تعالى : ﴿إِنَّا بَلَوْنَاهُمْ كَمَا بَلَوْنَا أَصْحَابَ الْجَنَّةِ إِذْ أَقْسَمُوا...﴾^١. قال تعالى :
﴿فطاف عليها طائفٌ من ربِّكَ وهم نائمون * فأصبحت كالصريم﴾^٢.

الآية أعلاه تتضمّن عمارة تشبيهية منظوية على قصّة بداخلها صورة تشبيهية جزئية هي (فأصبحت كالصريم)، والحديث هو عن مجموعة تمتلك مزرعة عامرة حلفوا أن يجنوا ثمارها صباحاً وأن يمنعوا منها الفقراء، فأرسل عليها الله بلاءً فمحقتها، حيث جاء توظيف هذه الصورة ضمن قصّة تعقيباً على المنحرفين في زمان النبي ﷺ، فيما وصف تعالى بعضهم: الحلاف، وبسمات تطبعه كالنمّام... إلخ، وزهو بالمال والبنين... إلخ. وجاء توظيف القصّة أو ما نطلق عليه بالقصّة التشبيهية في هذا السياق، حيث شبّه تعالى هذا البعض بأصحاب المزرعة فقال تعالى (انا بَلَوْنَاهُمْ كَمَا بَلَوْنَا أَصْحَابَ الْجَنَّةِ...) إلى قوله تعالى (فأصبحت كالصريم).. فنحن - إذن - أمام عمارة تشبيهية بداخلها تشبيه جزئي، العمارة هي التشبيه القصصي، أي: ذكر قصّة أصحاب المزرعة (المشبّه به) مقابل الطرف الأوّل (المشبّه - المنحرفين)، ثمّ جاء التشبيه الجزئي (كالصريم) داخل التشبيه العامّ (القصّة).

أهمّية المبنى التشبيهي للنصّ تتمثّل بكونه أولاً نمطاً من التشبيه القصصي، من حيث تضمّنه حوادث و مواقف و شخصاً مقابل التشبيه المألوف في ظاهرة بسيطة، وبصفته

يتضمّن ثانياً بداخله تشبيهاً مألوفاً، كما ألمحنا. ونقف مع التشبيه القصصي العام أولاً، فنقول: إنّ التشبيه القصصي جاء في الواقع توظيفاً لفكرة السورة التي جاء قسمها الأوّل عن كلّ حلافٍ هَمَّازٍ مِنِّمٍ مَنّاعٍ للخير... إلخ.

فالحلفُ وملحقاته من جانب، والمنع من الخير وملحقاته من جانب، هما الظاهرتان اللتان طرحهما النصّ في قصّة أصحاب المزرعة، حيث أقسموا ليصرمّنها مصبحين (وهذا هو الحلف)، وحيث قالوا (لا يدخلنها اليوم عليكم مسكين)، وهذا هو المنع من الخير.

إذن: كم نجد هذا التشبيه القصصي يحمل موقعاً هندسياً محكماً من السورة الكريمة، فيما جاء إنمَاءً عضوياً لفكرتها بالنحو الذي لحظناه. وهذا فيما يتّصل بالتشبيه العام.

وأما بالنسبة إلى التشبيه الجزئي «فأصبحت كالصريم» فيظلّ مرتبطاً بالحصيلة العامة للنصّ وفكرة السورة، حيث إنّ القسم والمنع يتسببان في خسارة الإنسان دنيوياً وأخروياً، إنّ المزرعة التي كان أصحابها يعتدّون بها. وهنا لا تغفل أنّ فكرة السورة التي ورد في مستهلها رسم الحلاف المناع للخير، قد ورد فيها أيضاً صاحب السمات المذكورة قد تباهى واعتدّ بأنّه ذو مالٍ وبنين ﴿أن كان ذامال وبنين﴾^١ لا تغفل أنّ هذه الظاهرة قد ارتبطت عضوياً بحصيلة القصّة التي تدع القاريء ينتقل بذهنه إلى خسارة وضياع المال والبنين وجميع ممتلكات الشخصية، مضافاً إلى ما قلناه من أنّ الشخصية المذكورة «مَنّاع للخير» حيث جاءت حصيلة القصّة: ضياع الشيء... وهذا هو التشبيه الجزئي الذي ورد فيه تشبيه الكلّي، يلخّص لنا رسم الحصيلة المذكورة، وهي ضياع المزرعة، واصفاً إيّاها بالقول (فأصبحت كالصريم).

إذن: لنقف عند هذا التشبيه.

الصريم - كما ورد في النصوص المفسّرة - هو الشجر المنقطع ثمره، أو التراب المنقطع عن تربته، أو الليل الأسود. لكن في الحالات جميعاً - وهذا ما يهب النصّ

جمالية فائقة - فإنَّ القارئ سوف يستجيب لتعدّد هذه الدلالات و سيجد واحدة من الدلالات التي يمكنه أن يستجيب لها حسب خبرته.

فالمهمّ هو تلاشي المزرعة، سواء كان المشبّه - الصريم - هو الشجر المقطوع ثمره، فإذا قطع ثمرها تلاشت فائدتها، أو كان المشبّه به هو التراب المنقطع عن تربته، حيث أنّ الحفنة من التراب إذا عزلت عن باقي تربتها حينئذٍ لا يمكن الزرع أن ينمو أو يستمرّ نموه، فلا يثمر في النهاية، أو كان المشبّه به الليل الأسود فحينئذٍ فإنَّ الليل الأسود ينعدم فيه النور، فلا فائدة من التطواف فيه، وهكذا.

إذن: جاءت الصورة الجزئية متناسبة - من جانب - مع حصيلة المزرعة، كما جاء التشبيه متناسباً مع فكرة السورة الكريمة بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

قال تعالى: ﴿وإن يكاد الذين كفروا ليزلقونك بأبصارهم لما سمعوا...﴾^١.

الصورة أعلاه تنتمي إلى الصورة (التقريبية)، حيث كزّرنا في الأوراق السابقة أن أداة «يكاد» ونحوها تعني «قارب»، وأنّ الانتماء الصوري لها هو عدم حدوث الشيء واقعياً، بل إحداث علاقة بين شيئين كأية صياغة صورية، فهنا تريد الصورة أن تقول: أوشك الذين كفروا أن يزلقوك بأبصارهم دون أن يحدث ذلك فعلاً.

والمهم هو دلالة الصورة و صياغتها، و من الطرافة التعبيرية هنا أنّ النصّ متعدّد الدلالة من جهتين، الجهة الأولى تردده بين الدالتين: الواقعية و التركيبية المجازية، من حيث عبارة «ليزلقونك» وليس حيث عبارة «يكاد» لأنّها - كما أومأنا - تركيبية وليست حقيقية. و أمّا الجهة الأخرى فإنّ العبارة ليزلقونك من الممكن أن تنتسب إلى التركيب ولكن في الحالتين ثمة صورة تركيبية. و تعنينا هذه الأخيرة بطبيعة الحال. أمّا الأداة التقريبية فلا كلام حيالها بقدر ما ينصبّ الكلام على (يزلقونك - يصرعونك) بأبصارهم، ففي حالة ذهابنا إلى مجازيتها، فهذا يعني أنّ النظرة التي يلقيها المنحرفون على النبي ﷺ

وهو يحدّثهم بالقرآن الكريم تكاد تقتله. فإذا كان القتل بسبب الحسد بصفة أنّ العين لها تأثيرها، وهذا حقّ نطق القرآن الكريم نفسه في سورة الفلق، فضلاً عن الحقائق العلميّة الحديثة التي أقرّت بذلك، فهذا يعني أنّنا أمام صورة جزئية «يزلقونك» داخل صورة كلمة «يكاد»، وإذا اتجهنا إلى الاحتمال المجازي فحينئذٍ تتمثّل طرافة الصورة في الفاعلية النفسية للنظر الذي يوجهه المنحرف. يمكننا أن نستحضر في أذهاننا مرأى شخصية منحرفة جاهلة متعصّبة جافّة معطّلة ذهنياً، وهي تستمع إلى كلام الوحي فتستنكره حينئذٍ، فإنّ الحركة الفيزيائية بعينها ستكون من اللاحدود لدرجة أنّها تقتله. أي أنّ عملية الإبصار هنا مظهر حركي لنزعة داخلية عند المنحرف هي عدوانيته المستهدفة للعقل على نحو المقاربة، نظراً لتضخّم وكثافة النزعة المشار إليها.

إذن في الحالتين ثمة صورة (تقريبية) تستهدف لفت النظر إلى فاعلية النظر بصفته أحد أشكال الاستجابة العدوانية لدى المنحرفين بالنحو الذي أوضحناه.

سورة المعارج

قال تعالى: ﴿يَوْمَ تَكُونُ السَّمَاءُ كَالْمُهْلِ * وَتَكُونُ الْجِبَالُ كَالْعِهْنِ...﴾^١.

النصّ أعلاه يتضمّن صورتين تشبيهيتين تشبيه السماء بالمهل وتشبيه الجبال بالعهن. و واضح أنّ الصورتين عن قيام الساعة و اقترانها بالتغيير الكوني، و منه السماء و الجبال، حيث ركّز عليهما بصفتهما من الظواهر المرئية المتّسمة بالضخامة. و في نصوص أخرى يتحدّث القرآن الكريم عن تغييرات مماثلة كالأرض و البحار... إلخ، إنّ التشبيه الأوّل تشبيه السماء بالمهل يشير إلى تصدعها و كذلك الجبال. إلّا أنّه يشبّه ذلك بالعهن. فلا بدّ أنّ ينطوي هذا الفارق بينهما على أسرار فيزيقية نجهلها بخاصّة فيما يتعلّق بالسماء فيما نجهل تماماً مادّتها.

و المهمّ أنّ النصّ يتحدّث إلى المتلقّي و نمط استجابته حيال ذلك.

فثبّاً، نحتمل مجرّد احتمال بطبيعة الحال أنّ مادّة السماء ذات خصوصية حيث يكون تشبيهها بالمهل، و هو المعدن المذاب، على صلة بالخصوصية المذكورة. طبيعياً ثمة نصوص أخرى تتحدّث من السماء كالصورتين اللتين لحظناهما في سورة الرحمن (و انشقت السماء فكانت وردة كالدهان) حيث أوضحنا في حينه طبيعياً كلّ من الصورة التمثيلية (وردة) و التشبيهية (الدهان) و صلتها بالانشقاق، ممّا يعني أنّ النصّ يتحدّث في كلّ موقع عن خصوصية من خصوصيات ذلك، و المهمّ في الحالات

جميعاً أنْ تقف عند التشبيه الذي نحن في صده «يوم تكون السماء كالمهل»، وكما قلنا : فإنَّ تشبيه تلاشيها بـ (المعدن المذاب) يظلُّ على خصوصية مجهولة، إلاَّ أنَّ المتلقِّي بمقدوره (و هو يستجيب حسب خبرته الثقافية العامة) أنَّ يستخلص بأنَّ السماء ذات مادة متماسكة وصلبة جداً، وما هو صلب ومتماسك جداً حينما يتصدَّع ويفقد صلابته وتماسكه، حينئذٍ فإنَّ الحصلة المترتبة على ذلك أن (يذوب). بصفة أنَّ الذوبان هو المقابل للصلابة والتماسك.

هذا، وينبغي أن نضع في الاعتبار أنَّ بعض النصوص المفسَّرة تذهب إلى أنَّ المقصود من المهل قد يكون نوعاً من الزيت، و حينئذٍ تتماثل هذه الدلالة بشكل أو بآخر مع ما لحظناه في سورة الرحمن (كالدهان).

و أياً كان الأمر، في الحالات جميعاً فإنَّ الطرف الآخر من التشبيه (كالمهل) يظلُّ تعبيراً عن التلاشي للظاهرة الكونية (السماء). والأمر نفسه بالنسبة إلى الجبال. إلاَّ أنَّ التشبيه يظلُّ على صلة - كما ألمحنا - بالمادة المكونة للجبل.

و بصفتنا على خبرة عامَّة مرئية بمادة الجبل، وهي : التراب والصخر ونحوهما، بغض النظر عن الصيوروات المترتبة على المادة المذكورة من خلال استحالتها إلى مواد، وحينئذٍ فإنَّ تصدعها من ثمَّ، و تحولها إلى صوف، يتناسب مع المظهر المذكور. فالصوف يتميز برخاوة ملحوظة من حيث المادة الخام، كما أنَّه من حيث المظهر الخارجي يظلُّ متناسباً مع عملية التصدَّع، أي أنَّ حجم التماسك العادي الملحوظ من الجبل يتساق مع الرخاوة العادية للصوف مادةً ومظهراً، مع ملاحظة أنَّ النصَّ في موقع قرآني آخر (سورة الفارقة) كما سنقف عندها إن شاء الله تعالى، أضاف صفة أخرى إلى الصوف، وهي المنفوش، أي المنتشر، وهو ما يتناسب مع صورة الفراش المبعوث الوارد في السورة نفسها، حيث (الانتشار) يظلُّ هو البنية الموحدة لنسج الصور. وأياً كان الأمر، فإنَّ جانباً من الأسرار الفنيَّة لتشبيهي السماء والجبال بالمهل والعهن، أمكننا أن نستكشفه بالنحو الذي تقدَّم الحديث عنه.

قال تعالى : ﴿كَلَّا إِنَّهَا لَظَىٰ * نَزَاعَةٌ لِّلشُّوٰى * تَدْعُو مِّنْ أَدْبَرَ وَتَوَلَّىٰ * وَجَمَعَ فَأُوَعَىٰ﴾^١.

هذه الآيات تتضمن أكثر من صورة. و تقف عند الاستعارتين الأخيرتين منهما، وهما «تدعو من أدبر» و «فأوعى».

أما الاستعارة الأولى فتتمثل في خلع السمة البشرية على (الظى)، وهي سمة القول، حيث نقول للمنحرف مثلاً: هلم إليّ إلخ، البشرية على (الظى).

وأما الثانية، فتخلع سمة مادية، وهي جمع المال، على ظاهرة مادية وهي (الوعاء). و يلاحظ - بالنسبة إلى الصورة الأولى - أن النص لم يجر حواراً هنا، كما لحظناه في سورة الملك مثلاً، حيث صاغه بعبارة ﴿سألهم خزنتها...﴾^٢ أو عبارة ﴿و تقول هل من مزيد﴾^٣ في سورة (ق)... إلخ، بل (شرد) ذلك من خلال إشارته إلى عبارة (تدعو)، و لكل من الحوار والسرد سياقهما (الفتي)، إلا أن المهم هنا - حيث نتحدث عن الاستعارة، و ليس عن صياغتها الأسلوبية، بل الدلالية - أن نلفت النظر إلى دلالة دعوتها فيما يرمز ذلك إلى أن جهنم تستقبل روادها، كما ورد نظائرها في مواقع أخرى من القرآن الكريم، بيد أن الجديد هنا هو اقترانها بأحد أشكال الرمز، و هو ما يقترب من مفهوم (التورية) في المصطلح البلاغي الموروث، فدعوتها للمدير و المتولي هنا يشمل دالتين : قريبة و بعيدة، القريبة هي الهارب من لظى، و البعيدة هي الهارب من تقبل رسالة الإسلام، و لكن في تصوّرنا الفتى أنها ليست كالتورية الاصطلاحية التي يعني منشؤها ما هو البعيد، بقدر ما يمكنه أن يستجيب له المتلقي بدلالاتها القريبة و البعيدة، أي أن المتلقي بصفته مستجيباً سوف ينتقل ذهنه من هذه العبارة إلى الهارب من النار و الهارب من الرسالة، على الرغم من أن السياق يجعل المتلقي متراجعاً عن استجابته الأولى، أو متردداً بمجرد أن يتابع الجملة الثالثة لها، و هي جمع «فأوعى» حيث تنقله إلى الحياة الدنيا للمنحرف الذي جمع

١- المعارج / ١٥ - ١٨.

٢- الملك / ٨.

٣- ق / ٣٠.

المال، لكن مع ذلك فإنَّ المتلقِّي يرتدُّ للمرة الجديدة إلى استجابته الأولى الجامعة للدلالاتين: الأخرى والدنيوية. وهذه هي أسرار العبارة الفنيّة ذات الدلالات المتعددة. وأما بالنسبة إلى الاستعارة الأخيرة (فأوعى) فإنَّ الملاحظ أنَّ عملية الجمع وحدها قد تقف بالقارئ عند التعامل مع المال بمجرّد جمعه من هنا وهناك، ولكن عند ما أردفها بعبارة (فأوعى) أي جعله في وعاء حينئذٍ فإنَّ السمة الانحرافية للجامع تبرز بوضوح، والمهمّ بعد ذلك هو استعارة (فأوعى)، حيث نحتمل فنيّاً أنَّ هذه الاستعارة ترمز إلى ظاهرة عدم إنفاق المال، حيث أنَّ خزنه يمكن أن يتحقّق في وعاء، ويمكن أن يتحقّق بنحو آخر كدفنه أو وضعه على الرف... إلخ. ولذلك فإنَّ خلع سمة الوعاء على عملية الخزن يكتسب جمالية من حيث كونه يوميّ إلى حفظه في مكان بعيد من الأنظار أو التلف... إلخ.

والحصيلة بعد ذلك أنَّ هذه الاستعارة - كما أشرنا - تظلّ امتدادية للاستعارة السابقة عليها «تدعو»، وللصورة الضخمية التي ركبت في بنيتها (التورية) أو (تعدّد الدلالات)، بالنحو الذي أوضحناه.

قال تعالى: ﴿يوم يخرجون من الأجداث سراعا كأنّهم إلى نصب يوفضون﴾^١.

النصّ يتضمّن صورة تشبيهية من خلال الاداة (كأنّ) وقد كرّرنا أنَّ هذه الأداة تمثّل الدرجة الثالثة من التشبيه، أي مادون المنحنى المتوسط، حيث تمثّل (مثل) ما فوق المنحنى، و (الكاف) تمثّل الدرجة الطبيعية، وهذا يعني أنَّ (كأنّ) تستخدم في ظواهر تختزل فيها العلاقة بين طرفي التشبيه، وهذا ما نلاحظه في الصورة التي نحن في صدها، فالآية تتحدّث عن خروج المنحرفين عند قيام الساعة من أجدانهم، إلّا أنَّ انبعاثهم قد رسمه النصّ في سورة القمر مثلاً بأنّه «جراد منتشر».

أمّا هنا فإنَّ النصّ يتناول كيفية توجيههم إلى الساحة، حيث وصفه بالسرعة

«يوفضون - يسرعون» إلى مكان فيه علامة ما.

و السؤال هو : ما هي طبيعة استجابة المتلقّي حيال الصورة التي تشبّه انبعاث المنحرفين بالتوجّه السريع إلى مكانات معلّمة؟ في استجابتنا فنيّاً نحتمل أنّ النصّ يتناول - كما هو صريح عبارة يوفضون - سمة (التوجّه السريع)، أي: أنّ المنحرف سرعان ما يجد نفسه مسوقاً إلى الحساب، وهو يرمز إلى علامة، أيّ تلكؤ في هذا الشأن حتّى لا تسنح في خاطره بارقة أمل في نجاته.

و «العلامات» ترمز كما هو واضح إلى (الأمكنة) التي تحدّد مصائر المنحرفين. إذن : الصورة تحمل دلالة فنيّة و نفسية تدع المتلقّي يستجيب لمفهوم التوجّه السريع إلى أمكنة ذات علامات أكثر من دلالة بحسب تصوّراته الخلفية و النفسية للعملية المشار إليها بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

سورة الجن

قال تعالى : ﴿وَأَنَا مَنَا الصّٰلِحُونَ وَمَنَا دُونِ ذٰلِكَ كُنَّا طَرَائِقَ قَدَدًا﴾^١.

النصّ يتضمّن صورة استعارية هي (طرائق قدد)، إنّهُ يتحدّث عن بيئة الجنّ، وردود فعلهم حيال الرسالة الإسلامية عندما استمع نفر منهم إلى القرآن الكريم. وقد صيغت هذه القضية في حوار جمعي بين شخصيات الجنّ، ومن بين هذه الحوارات قولهم عن طوائف الجنّ : إنّ منهم الصّالحين، ومنهم ليسوا كذلك، بل طرائق قدد... و تهمّنا من النصّ العبارة الاستعارية كما قلنا.

و من الواضح أنّ النصّ يريد أن يعبر على - لسان الجنّ - من أنّهم كانوا قطعاناً مشتتين كلّ طائفة منهم تتبين طريقة لها من حيث الانتماء الفكري ما لا شكّ فيه، أنّ النصّ، كما هو ملحوظ في مواقع قرآنية متفرقة، ومنها في سورة الاحقاف مثلاً، بالنسبة إلى حوار الجنّ وغيره من الحوارات المصاغة على ألسنة مختلف الشخوص أنبياء وعاديين ملائكة وجنّاً، بشراً وحيواناتٍ، وحتى بعض الجمادات، الملاحظ أنّ النصّ بالرغم من أنّه ينقل أقوالهم إلّا أنّ النقل - كما نحتمل - بالدلالة، أي المدلول، وليس بالدالّ «اللفظ» يدلّنا على ذلك اختلاف التعبير في موقع آخر عن نفس الشخصية وقولها بالقياس إلى غيره من المواقع، لذلك فإنّ التعبير بـ (طرائق قدد) من الممكن - على سبيل المثال - أن يكون الجنّ قد عبّر عنه بأنّهم كانوا طوائف متفرقة لا تجمعها وحدة فكرية، إلّا

أَنَّ النَّصَّ مِنَ الْمُمْكِنِ مِثْلًا أَنْ عَبَّرَ عَنْ ذَلِكَ بِالتَّعْبِيرِ الْمَشَارِإِلَيْهِ. وَأَيَّا كَانَ الْأَمْرُ، فَمَا دَامَتْ الْعِبَارَةُ قِرَآئِيَةَ الصِّيَاغَةِ، فَإِنَّ الدَّلَالَةَ لَا تَنْفَصِلُ، عَنْهَا مِمَّا يَعْنِي أَنَّهَا مُحْكُومَةٌ بِالسَّمَاتِ الْفَنِّيَّةِ، وَمِنْهَا نَمَطُ الْاسْتِعَارَةِ. فَالْقِدَّةُ مِثْلًا هِيَ الْقِطْعَةُ تَخْتَلِفُ دَلَالَتُهَا التَّفْصِيلِيَّةُ عَنْ عِبَارَةِ حَزْبٍ أَوْ طَائِفَةٍ أَوْ جَمَاعَةٍ أَوْ التَّشْتُّتِ أَوْ التَّفَرُّقِ... إِنْخِ، لِذَلِكَ فَإِنَّ الْمُتَلَقِّيَّ يَتَحَسَّسُ بِغِنَاءِ التَّعْبِيرِ عِنْدَمَا يَجِدُ أَنَّ الْاسْتِعَارَةَ قَدْ انْتَخَبَتْ (الطَّرِيقَةَ) بِمَعْنَى الْإِتِّجَاهِ مِثْلًا، وَانْتَخَبَتْ (قِدْدًا) بِمَعْنَى (التَّشْتُّتِ)، وَانْتَخَابَ (الْقِدْدُ) دُونَ غَيْرِهَا يَحْسِّنُهَا بِأَنَّ (الْقِدَّةَ)، وَهِيَ تَعْنِي أَنَّ كُلَّ إِتِّجَاهٍ مُنْفَصِلٌ تَمَامًا عَنِ الْإِتِّجَاهِ الْآخَرِ، وَ لَا تَرْبُطُ آيَةٌ خِيُوطَ مِنَ التَّلَاقِي بَيْنَ هَذَا الْإِتِّجَاهِ أَوْ ذَاكَ.

مِنْ هُنَا، فَإِنَّ (التَّشْتُّتَ) مِثْلًا أَوْ آيَةً عِبَارَةً أُخْرَى قَدْ لَا تَمْنَحُنَا نَفْسَ الزَّخْمِ الدَّلَالِي الَّذِي تَرَشَّحَ بِهِ الْعِبَارَةُ الْقِرَآئِيَةُ الْكَرِيمَةُ.

إِذْنِ : حَتَّى فِي نَقْلِ النَّصِّ لِأَقْوَالِ الْآخَرِينَ إِنَّمَا يَصُوغُهَا وَفْقَ عِبَارَةٍ أَوْ تَرْكِيْبٍ نَسْتَنْطِقُ مِنْ خِلَالِهِ غَيْرَ مَا نَسْتَنْطِقُ مِنَ التَّرْكِيبِ الْآخَرِ الَّذِي تَفَوَّهَتْ بِهَذِهِ الشَّخْصِيَّةُ أَوْ تِلْكَ، بِالنَّحْوِ الَّذِي أَلْمَحْنَا إِلَيْهِ.

سورة المدثر

قال تعالى : ﴿فما لهم عن التذكرة معرضين * كأنهم حمر مُستنفرة * فرّت من قسورة﴾^١.

النصّ يتحدّث عن المنحرفين، متسائلاً: لم يعرض هؤلاء المنحرفون عن تذكيرهم بالله تعالى وبمبادئه وباليوم الآخر، هنا يبدأ النصّ فيشبه هؤلاء المنحرفين (المعرضين) بالحمار الهارب من الأسد.

إنّ هذه الصورة التشبيهية تنطوي على سماتٍ فنيّة متنوعة، منها: أنّ النصّ قد شبههم بالحر دون غيرها من الحيوانات. وقد سبق - عند حديثنا في سورة الجمعة - أنّ أوضحنا بأنّ هذه الدأبة تتميز عن غيرها بالتخلّف الإدراكي، لذلك فإنّ انتخابها للتشبيه يحمل مسوّغه الفنّي.

بيد أنّ الأهم من ذلك هو: المسافة الصورية الممتدّة إلى فضاء آخر هو: إلحاق الطابع الوصفي للحر بعبارة (مستنفرة)، ثمّ إلحاقه بجملّة (فرّت من قسورة)، فالتخلّف الإدراكي الذي يستهدف النصّ القرآني إبرازه لدى المنحرفين، قد قرنه بتخلّف الحر، وهي تواجه محرّكاً خارجياً هو الأسد، فأولاً يأتي ردّ فعلها (استنفاراً) ثمّ (هروباً).

طبيعياً أنّ الحر لتخشى من الأسد، ويبدو أنّ الشفرة الفنيّة هنا، أنّ النصّ قد انتخب الأسد - كما نحتمل دون غيره - لجملّةٍ محتملات، منها: أنّ الأسد يمتاز بالشجاعة،

ومنها: أنَّ طابع الأسد المذكور قد يتوفّر لدى الوحش مثلاً، إلّا أنَّ سمة الوحش لا تتناسب مع المحرّك الخارجي الذي استهدفه النصّ، حيث أنّ المحرّك (وهو: التذكّرة) سوف يتداعى بذهن المتلقّي إلى المحرّك الآخر (المشبّه به) وهو الأسد، وحينئذٍ يتناسب طرفا التشبيه. من زاوية أُخرى، فإنّ الاستنفار من جانب و الهروب من جانب آخر، يسم الدواب الوحشية التي ألقت مناخ الفريسة و ما يضطرّ فيه، من هنا، فإنّ التشبيه بالحر الوحشية دون غيرها يحمل مسوّغاته بالشكل الذي أَلْمَحنا إليه.

إذن: أدركنا جانباً من الأسرار الفنّية للصورة المذكورة، بامتداداتها المتنوعة، و ما تحفل به من نكاتٍ و شفرات فنّية بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

سورة القيامة

قال تعالى: ﴿وَجْهٌ يُومِئُ نَاضِرَةٌ * إِلَى رَبِّهَا نَاظِرَةٌ * وَوَجْهٌ يُومِئُ بَاسِرَةٌ * تَظُنُّ أَنْ يُفْعَلَ بِهَا فَاقِرَةٌ﴾^١.

النصّ يتضمّن خاصية صورية استعارية، مظفورة من عناقيد متنوعة، تجمع بين ما هو تركيب صوري و تركيب مجازي، أي العبارة المتسامح فيها، أنّها تتحدّث عن المؤمنين والمنحرفين و نمط استجابتهما حيال المصير الأخروي لهما، فالوجوه المؤمنة نضرة تطفح ببهجتها و رونقها و تتّجه إلى معطيات ربّها فتتظر إليها بعين القلب، و أمّا الوجوه المنحرفة فعلى عكس ذلك، تظلّ عابسة عبوساً شديداً و تتوقّع بشكل حاسم أن تواجه أشدّ العذاب القاصم للظهر.

هذه المواقف الاستجابية تظلّ فيما يبدو خلال المحاكمة و قبل التوجه إلى المصير الأخروي: الجنّة و النار.

و المهمّ هو أن نتبيّن خلال الاجراء التحليلي للنصّ سمات الفنّ في التركيبات الصورية لهذا النصّ. إنّنا أولاً نواجه أربع صورٍ تخضع لنسيج ثنائي، أي: هناك صورة استمرارية عامة تشطر إلى صورتين أولاً، و كلّ صورة تنقسم إلى صورتين أيضاً، و هذا كلّ يتّم من خلال عنصر (التقابل) الفنيّ حيث نعرف جميعاً أنّ عملية التقابل تظلّ من أهم العناصر المضيفية على النصّ حيويته. النسيج الثنائي هو صورتا (ناضرة) و (ناظرة)

بالنسبة إلى أحد طرفي التقابل، وصورنا (باسرة) و (فاقرة) بالنسبة إلى الطرف الآخر.
والأهم من ذلك أنَّ هذه الصور واكمها نسيج جمالي آخر ينتسب إلى عملية العنصر الإيقاعي، مضافاً إلى عنصر مجازي.

العنصر الإيقاعي هنا غنيٌّ كلَّ الغنى و متع كلَّ الإمتاع، فأولاً الصور الأربع بكاملها تخضع لقرار إيقاعي واحد (ناضرة، ناظرة) باسرة، فاقرة، وهذا الخضوع لا ينحصر في مجرد التوافق الإيقاعي الذي نجده في كثير من النصوص القرآنية الكريمة، بل يتجاوز ذلك إلى البناء الهندسي لثنائية الصور، حيث قلنا: إنَّ كلَّ صورتين تخصَّان أحد الفريقين: المؤمن والمنحرف، يضاف إلى ذلك أنَّ الإيقاع يتصاعد ويتكثَّف عند ما يخضع إلى التجانس اللفظي، والتجانس ليس ناقصاً - على حدِّ التعبير البلاغي القديم - بل التجانس الكامل بين أصوات العبارتين (ناضرة، ناظرة)، فكونه من التجنيس وكونه من التجنيس الكامل وكونه من الأجزاء القرارية للنص، هذه المستويات الثلاثة من (توحّد) الإيقاع يضيفي إمتاعاً لا حدود له البتَّة و تتضخَّم من عناصر الجمال إلى درجة فائقة. ويضيف إلى ذلك، ونحن نتجاوز الآن، عنصر الإيقاع ومستوياته إلى عنصر الصورة ومستوياته، فنجد أنَّ العنصر المجازي، وهو ما نطلق عليه العبارة التسامحية لنفَرِّق بينهما وبين الصورة التركيبية (التشبيه) الاستعارة، الرمز... إلخ، نجد أنَّ المجاز يتمثَّل في قوله تعالى (ناظرة) حيث أنَّ النظر الحسِّي إلى الله تعالى ممتع كما هو واضح، بل يتسامح في التعبير ليستخلص منه النظر إلى معطياته تعالى.. وفي هذا النطاق أن نستبدل الاصطلاح المذكور، فنقول: إننا أمام رمز في الواقع، حيث يرمز (النظر) إلى مواجهة معطيات الله تعالى.

وأما (ناضرة) فلا تحتاج إلى تعقيب نظراً لوضوحها الاستعاري، حيث أنَّ النصَّ خلع سماتِ النبات مثلاً وهو يتَّسم بأشدَّ سماته الحيوية (الناضرة) خلعه على الوجه البشري، ليشير إلى قَمَّة إمتاعها بالنعيم.

على العكس من ذلك، حينما نتَّجه إلى ثنائية المنحرفين (باسرة، فاقرة) نجد أنَّ الصورة تكشف بعداً يخلع على المنحرفين، ليس ما يضادَّ الحيوية في الوجه، بل التهشيم

الكامل لها.. إنها وجوه عابسة مقطبة محتقنة مصحوبة بنمط من الاستجابات البائسة اليائسة، بحيث تدرك تماماً أنها ستواجه مصيراً قائماً قاصماً للظهر.

إن الصورة القائلة (يُظَنُّ أن يُفعل بها فاقرة) تزدهم بدورها بأكثر من نسيج فني، فأولاً هي استعارة، في باطن استعارة حيث سبقها استعارة (باسرة)، و ثانياً نُسجت في بناءات ذات خطوط محذوفة، على المتلقي أن يملأها بتأويله، أي عليه أن يقدر عبارة (فعلة) لتكون (فاقرة) صفة لها، أي يكون الفضاء اللغوي لها بهذه الصياغة (يظن أن يفعل بها فعلة فاقرة).

و ثالثاً إن الاستعارة ذاتها - وهي قصم الظهر - قد استبدلت بمدلول هو (فقر الظهر) و للمرة الثانية تركت القارئ يواجه خطأ محذوفاً عليه أن يملأ أيضاً بتأويله، أي أن يقدر عبارة (للظهر) بعد عبارة (فاقرة).

و أما مدلول الاستعارة ذاتها فلا يحتاج إلى تعقيب أيضاً مادمننا على خبرة تامة بأن قصم الظهر يشكّل صورة مألوفة، بيد أن النصّ نقلها من فضاءها اللغوي المستخدم سابقاً إلى فضاء جديد عندما استخدم (فاقرة) بدل القصم، و بهذا يكون قد حقّق مزيداً من الطرافة الفنية للصورة المشار إليها.

إذن : كم تحسّسنا جمالية هذه الغابة المكثفة بالصور و تفرّعاتها و مداخلاتها المتنوعة بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

سورة الدهر

قال تعالى : ﴿إِنَّا نَخَافُ مِنْ رَبِّنَا يَوْمًا عَبُوسًا قَمْطَرِيرًا...﴾^١.

الآية الكريمة أعلاه تشكّل جزءاً من حوار داخلي أجراه عليّ وفاطمة والحسان عليهم السلام مع أنفسهم حينما تبرّعوا ثلاث ليالٍ بإفطارهم للمسكين واليتيم والأسير. ويعنينا منه : الصورة التركيبية الاستعارية ووضوحها، فهي تتحدّث عن اليوم الآخر وتخلع عليه سمة (العبوس)، وهي سمة بشرية كما هو واضح، كما تردفها بسمة وصفية، وهي (قمطير) بمعنى كثرة الشدة، أي لا تخلع صفة العبوس فحسب، بل ترسمه في أعلى درجاته كثافةً.

والمهمّ هو : أن تتأمّل الأسرار الكامنة وراء هذه الاستعارة الواضحة. ولعلّ المتلقّي يستنتق هذه الاستعارة ليستخلص منها تأويلاته لدلالة العبوس. فأولاً أنّ الوجه البشري، دون غيره من أعضاء الجسم، تنوِّس فيه أعماق الشخص، صحيح أنّ العينين مثلاً تعبّر بدورها عن الأعماق كالتطبيب أو حدة النظر ونحوهما، إلّا أنّ الانعكاس الأشدّ سعةً هو الوجه بصفته يشمل العينين وغيرهما كالجبين، حيث ترسم فيه آثار الانكماش بشكل واضح.

ولأوّل وهلة قد يبدو أنّ الخوف من اليوم الآخر لا يتجسّد في موقف خاصّ كالمقرّر الأخير مثلاً، بل يقترن بالوقوف في عرصاته، وبمواقف الحساب ثمّ ما يترتّب على ذلك

في نهاية المطاف.

و ممّا لا شكّ فيه أنّ العبوس الذي يسحب أثره على كلّ موقف يظلّ هو الأشدّ تعبيراً من غيره بالنسبة إلى التخوف منه، لشموله كما قلنا: لكلّ المراحل الأخروية، بيد أنّه بالرغم من ذلك فإنّ الدلالة التي يمكن للمتلقّي أن يجعلها تأويلاً - في أفقه - هي الحساب ثمّ ما يقترن به من الغضب وإلاّ لو كان الهدف هو التذكير بالمقرّ الأخير، جهنم، أعادنا الله تعالى منها؛ لصيغت في عبارة تحمل دلالة اليوم والسنة، و ممّا لا حدّ له من التاريخ، أمّا صياغتها في عبارة (يوم) فهذا ما يدفع المتلقّي بأنّ يجنح إلى مثل هذا التأويل، والأهمّ من ذلك كلّ أنّ التأويل من الممكن أن يمتدّ أيضاً من خلال التداعي الذهني من قضية اليوم بما فيه من الحساب، إلى ما تترتّب عليه من الآثار الأخرى المواقبة له، أو المفضية في النهاية إلى رسم المصير.

إذن : في الحالات جميعاً، نجد أنّ هذه الصورة قد اكتسبت سمة فائقة من خلال ترسخها بعدّة تأويلاتٍ بالنحو الذي أوضحناه.

سورة المرسلات

قال تعالى: ﴿إِنَّهَا تَرْمِي بِشَرَرٍ كَالْقَصْرِ * كَأَنَّهُ جِمَالَتٌ صَفْرٌ﴾^١.

النصّ أعلاه، ينطوي على ما نطلق عليه مصطلح (التشبيه المتداخل) ونعني الصورة المركّبة التي تتألف من عدة تشبيهات، اثنين فصاعداً، على نحو متداخل، بحيث يترتّب أحدها على الآخر وفق أنماط متنوعة منها أن يتناول كلّ تشبيه ظاهرة تترتّب عليها أخرى، أو يترتّب عليه تشبيه آخر. والنموذج المتقدّم من الممكن أن ننسبه إلى هذين النمطين. فالملاحظ أنّ هذا التشبيه قد شبّه شرر جهنم بالبنيان (القصر) من حيث ضخامته، ثمّ شبّه البنيان بالناقة الصفراء من حيث لونه، ويحتمل أن يكون التشبيهان على نحو متوالٍ بحيث يتناول كلّ منهما وجهاً من أوجه الشبه، فتكون الصورة قد شبّهت الشرر بالبنيان من حيث ضخامته، وشبّهته بالناقة الصفراء من حيث لونها، فيكون معنى التشبيه أنّ النار ترمي بشرر كالبنيان في ضخامته، وكالناقة الصفراء في لونها. وفي الحالتين، ثمة تشبيهان متداخلان يجمعان بين حجم النار و لونه. أمّا الحجم فلضخامة النار وهو ما يستتبع هولاً في النفس، شدّة في الجسد كما هو واضح، وأمّا اللون فلأثره النفسي، الذي يتداعى بالذهن إلى شكل اللهب واقترائه - من ثمّ - بالشدّة الجسدية.

بيد أنّ النكتة البلاغية التي ينبغي أن ننتبه عليها هي أنّ النصّ قد استخدم أداتين تشبيهيتين ليس أداة واحدة، هما (الكاف) و (كأن)، بينا أننا لحظنا مثلاً في صور سابقة

مثل قوله تعالى «كالمهل يغلي في البطون كغلي الحميم» قد استخدمت أداة واحدة في التشبيهين المتداخلين، هي (الكاف) فما هو السرّ الفني وراء ذلك؟

لقد سبق القول: إنّ الفارق بين أداتي الكاف و «كأنّ» هو أنّ الكاف تتناول أوجه الشبه بين الشيئين في المنحنى المتوسط وأنّ (كأن) تتناول ما دون ذلك، وهذا ما يمكن ملاحظته في التشبيه المتقدم، فعلى كلا التأويلين، أي: تشبيه الشرر بالبنيان في ضخامته وبالناقة في لونه، أو تشبيهه بالبنيان في ضخامته وتشبيه البنيان بالناقة في لونه، نجد أنّ الشرر قد شبه بالبنيان من حيث الضخامة من خلال أداة (الكاف)، وهذا ما يتناسق تماماً مع المنحنى المتوسط، أي التشبيه المألوف الذي يتناول أوجه الشبه المتقاربة بين الشيئين، حيث أنّ كلّاً من الشرر والبنيان متقاربان في الحجم، وهذا على عكس اللون، فصفرة كلّ من البنيان أو الشرر لا تصل إلى درجة التقارب التي لحظناها بين الشرر والبنيان، من حيث الحجم، بل هي أقلّ من المنحنى المتوسط أو المألوف، ولذلك قد استخدمت الأداة (كأن) لتشير إلى الدرجة الأقلّ في التشابه.

طبيعياً، أنّ الهدف من أيّ تشبيه - وهذا ما قررناه سابقاً وما هو مقرّر في البلاغة قديماً وحديثاً - من أن جودة وجمالية التشبيه لا تتحدّد برصد الأوجه الكثيرة بين الشيئين، بل يقتنص من الوجوه ما يحقق الإثارة حتّى لو كان واحداً، فإذا افترضنا أنّ بعض التشبيهات ترصد ثلاثة أوجه في الشبه والبعض واحداً، فهذا لا يعني أفضلية الأوّل على الآخر، بقدر ما يعني أنّ السياق هو الذي يحدّد عدد ذلك بقدر ما يحقق الإثارة كما قلنا.

إذن: أمكننا ملاحظة السرّ الفني الكامن وراء الفارقة بين التشبيهين المشار إليهما، من حيث الفارقة بين أداتي الكاف و كأن، و صلة ذلك بحجم الظاهرة وشكلها بالنحو الذي أوضحناه.

سورة النبأ

قال تعالى : ﴿ألم نجعل الأرض مهاداً * والجبال أوتاداً... و جعلنا الليل لباساً...﴾^١

النص يتضمّن مجموعةً من الصور الخاطفة الواضحة المتألّفة الخاضعة لنسق واحدٍ من التركيب، ألا وهو الصور التمثيلية. وقد سبق أن كرّرنا بأنّ الفارق بين الاستعارة والتمثيل أنّ الأخيرة تُصاغ بشكل تعريف وتجسيد للشيء.

والمهم أنّ السورة التي وردت فيها هذه الصور يلاحظ فيها أنّ كلّ مقطع منها يتناول جانباً من الصور المباشرة وغير المباشرة، إلّا أنّها تخضع لبناء هندسي خاصّ تمضي جميع صوره على الصياغة التمثيلية مثل (فكانت أبواباً) و (كانت مرصداً)... إلخ. وما يعيننا الآن تركيبها التمثيلي لكلّ من الآيات الثلاث أعلاه.

فالأولى (ألم نجعل الأرض مهاداً) تخلع سمة الفراش أو القرار على الأرض، والثانية تخلع سمة الأوتاد على الجبال (والجبال أوتاداً) والثالثة تخلع صفة اللباس على الجبال. من اللبس لباساً، وكلّها - كما هو واضح - تتّسم بالبساطة تماماً. لكن كم تظلّ هذه الصور غنية بتعدد دلالاتها، وطرافتها.

إنّ المهم بالنسبة إلى الأرض يتداعى بذهن المتلقّي إلى جملة تأويلات وتفصيلات، فهي تتجاوز مجرد الاستقرار عليها كالفرش المعدّ للمسجدين، مستلأً أو المكان المعدّ

للاستقرار بشكل عام. تتجاوزها إلى التفصيلات المواكبة لكل عملية (تواجد) في المكان، ومنها: الحركة التي تغلف جميع تصرفات الإنسان في الأرض - وهي بالآلاف أو الملايين، كما هو بين، وجميعها تتم على المهاد المذكور. إذن كم تبدو هنا الصورة الواضحة غنيّة بتأويلات المتلقّي التي لا حدود لها! وننتج إلى صورة الجبال والأوتاد فنجد أنّ استجابة المتلقّي تتعدّد أيضاً حيالها، ولا أدلّ على ذلك من أنّ النصوص التفسيرية ذاتها تتفاوت في تحديدها للعبارة. إنّ الودت بشكل عام يستخدم للبيت، وكلّ قارئ يمتلك أفق معلوماتٍ عادية أو تخصيصية بالنسبة إلى تفصيلات هذا الودت الذي تشدّ به الأرض من خلال ظاهرة الجبال،... والمهمّ أنّ الجبل وتد للأرض تثبّت به، أمّا... تفسير ذلك علمياً فإنّه متروك لكلّ متلقٍّ بأنّ يتمثله وفق معلوماته عن التركيبيّة الجغرافية لها.

وأما بالنسبة إلى الليل وتمثيله لباساً، فأمرٌ يدع المتلقّي بدوره ينتقل من دلالة إلى أخرى. فاللباس مثلاً يستر غالبية الجسد أو كلّ، حسب نمط استخدامه في الفصول أو الحالات أو الأنماط، صحيح أنّ النسيج العامّ لدلالة اللباس هو الستر. إلّا أنّ ما تواكبه من فعاليات مرتبطة به، تظلّ هي الدلالة الأكثر منحنيّ في استجابة القارئ. إنّ الليل لباسٌ يستر الشخص من الأشياء التي تشاهدها، هذا هو الدلالة العامّة للستر. لكن: هل أنّ المتلقّي يتحمّس بأنّ مجرد الستر هو كافٍ في التعريف بمعطى الليل؟ لا نظن ذلك، إنّ الستر يقترن قطعاً بملبسات متنوعة قد يكون السكوت وعدم الحركة واحداً منها كما ذهب بعض المفسّرين، إلّا أنّ هذه الدلالة قد اضطلعت به صورة أخرى هي السبات، أي الراحة، بينا نجد أنّ اللباس يترشّح بما هو متجاوز للسبات وغيره، إنّهُ رمزٌ ليس من السهولة أنّ نحدّد دلالاته بقدر ما نترك ذلك للمتلقّي بأنّ يستجيب لدلالاته بما تفرضه عليه خبراته العامّة لمفهوم الليل وكونه لباساً، وهذا ما يمنح الصورة جماليّتها الفائقة.

إنّ القارئ بمقدوره مثلاً أنّ يستخلص من خلال التقابل بين الليل والنهار حسب ورودهما في سياق السورة الكريمة، حيث أنّ النصّ قال بعد ذلك (وجعلنا النهار معاشاً) أنّه يستطيع أن يحسسك بدلالة المعاش ويجعلها مقابلاً (اللباس)، بصفة أنّ النصّ قابل

بين معطى النهار، و هو المعاش، و معطى الليل، و هو اللباس، فيستخلص منه ما يقابل المعاش، و هو عدم ممارسته في الليل أي السكون. لكن : كما قلنا: إنّ عبارة (السبات) تتكفل بذلك، كما ورد ذلك بالنسبة إلى النوم مثلاً، و هذا ما يدع المتلقي متشبهاً بدلالات أو تأويلات أخرى بحيث يتحقق في النصّ واحد من عناصر النصّ الفني، و هو (الغموض) النسبي، أو ما يمكن تسميته بالغموض الواضح، و ليس الغموض الحاجز عن التأويل، كما يلاحظ ذلك في النصوص البشرية القاصرة، بخاصة في مناخنا الأدبي المعاصر.

سورة التكوير

قال تعالى : ﴿فلا أقسم بالخنس * الجوار الكنس * والليل إذا عسعس * والصبح إذا تنفس...﴾^١.

الآيات أعلاه، تتحدّث عن الكواكب والليل، والصبح بصفاتها ظواهر إبداعية أقسم بها تعالى تعبيراً عن فاعليتها وأهميتها. و نتجاوز بطبيعة الحال نسقها اللغوي والإيقاعي، من حيث جماليته الملفتة للنظر، كما نتجاوز بنيتها الهندسية القائمة على عرض ظواهر تتصل بكواكب الكون مباشرة وغير مباشرة، نتجاوز ذلك لأننا نتحدّث عن عنصر الصورة، وليس البناء والإيقاع، إلّا عرضاً حيث يمكن القول: إنّ الإيقاع هنا شمل العنصر الصوري جميعاً، فالعبارات الخنس، الكنس، عسعس، تنفس، التي انتهت القرار الإيقاعي بها، جميعاً تنتسب إلى الصورة الرمزية والاستعارية، وهي جميعاً تنتسب - كما قلنا - إلى وحدة إبداعية هي الكواكب. لكن خارجاً عن هذا البناء الإيقاعي والفكري الذي ينبغي ألاّ نفصله عن بنية النصّ إلّا لأغراض دراسية، عندئذٍ يجدر بنا أن نتابع الصور، فنقف عند تقسيمها الثلاثي : والخنس، الليل، الصبح. حيث صيغت كلّ واحدة منها وفق سمة رمزية أو استعارية خاصّة، فالخنس - وهو مطلق الكواكب - ما عدا البعض، بطبيعة الحال، قد وسمتها الطوابع الثلاثة «الخنس، الجوار، الكنس» والليل وسمه طابع أفوله، والصبح وسمه طابع دخوله.

و نتَّجه إلى الصورة الأولى، أو الصور الثلاث المتداخلة الكواكب، إنَّ هذه البنية من النصّ تخضع لتركيب صوري ذي نسق و خطوط بالغة الإثارة، فأولاً لقد استخدم النصّ الصورة الرمزية مباشرة، أي لم يخلع على الكواكب سمة تمثيلية من بداية الأمر، نسجها رمزاً تمثيلياً في الخنس، ثم خلع على هذا الرمز سمتين تمثيليتين، هما «الجوار» و «الكنس». و الحقُّ أنَّ هذا النمط من التركيبي يتَّسم بما يمكن تسميته بالصورة المتموجة، أي الصورة التي يمكن أن تبدو أمام الرائي بأشكال متعدّدة كالرمز، و التمثيل و الاستعارة. فإذا انسقنا مع الصورة الأولى الرمزية «الخنس الكواكب» أمكننا ان ننسب صورتين اللتين أعقبتها إلى الرمز أيضاً لأنَّهما امتداد لسمة الخنس.

فالنصّ قد رمز للكواكب بالخناسة التي تعني الاستتار، و حينئذٍ فإنَّ الجوار و الكنس قد اكتسبتا نفس الطابع الرمزي بصفة أنَّ الجوار هي السائرة أو السيارة، و بصفة أنَّ الكنس هي الدخول إلى المقرِّ بالنسبة إلى مخلوقات كالطير أو الطباء الداخلة إلى مقرِّها و هي الكناسة، لكنَّ في الوقت ذاته أمكننا أن ننسبهما إلى الصورة التمثيلية، بصفة أنَّ طابعي السيارة و الداخلة إلى مقرِّها هما سمتان للكواكب، لكنَّ من زاوية ثالثة أن ننسبهما إلى الاستعارة و هكذا.

إنَّ هذا النمط من التموّج الصوري يعدّ قمة في صياغة الصورة ممّا يحقّق إمّتعاً و جمالية و إثارةً لا حدود لتصوراتها الفنيّة.

و مهما يكن، فإنَّ المهمّ بعد ذلك هو ملاحظة طوابعها الرمزية و التمثيلية والاستعارية، حيث نقف أولاً مع الصورة الرئيسة (الخنس) لنجد أنفسنا أمام مرأى يقترن فيه الصوت مع الصورة، الإيقاع مع الدلالة، حيث إنّ «الخنس» بمعنى المستترة، ليست مجرد ما هو غائب عن النظر، بل هي نمط من الاستتار الخاصّ المشوب بحذر و بطريقة تحاليلية لعبية إذا صحّ التعبير، لذلك يتحسّس المتلقّي بأن استخدام (الخنس) بدلاً من أيّة عبارات أخرى (كالمستترة) و الغائبة و المختفية... إلخ. يظلّ حاملاً طرافته و إثارته الجمالية المدهشة، مصحوباً - كما أشرنا - بإيقاعيته المتناغمة مع دلالاته.

أمّا طابعا (السائرة) أو الداخلة إلى مقرِّها، أي : الجوار الكنس، فالأولى واضحة،

والأخرى تحتاج إلى شيء من التعقيب.

طبيعياً أن التساؤل يتم عن المعطى الجمالي لدلالة (الكُنس) بدلاً من سواها. فالكُنس قد استخدمه النصّ منتزِعاً إياه من البيئة الاجتماعية آنذاك، حيث أن مرأى الظباء مثلاً وهي تتجه إلى كناستها أو حتّى الطيور مثلاً، تُعدّ مألوفة، والمهمّ هو ملاحظة العلاقة الثلاثية: الاستتار، الجريان، الدخول إلى المقر.

أما الاستتار فيظلّ - عوداً على بدء - سمة عامة للكواكب بغضّ النظر عن تفصيلاتها الحركية، بمعنى أنّها في الغالب كذلك، حتّى في الليل من خلال حركتها، لذلك فإنّ النصّ ربط سريعاً بين الخُنس وبين تفصيلاته المتمثلة في الجريان والغياب، وهذا ما يفسّر لنا جانباً من البنية العضوية لهذا النسيج الصوري حيث أجمل أولاً من خلال الخُنس، وفصل ذلك من خلال توضيح الحركة والسير والدخول، وبكلمة تعقيبية: إنّ الكوكب له حركته، وهي السير، ثمّ له نهاية مطاف وهو الدخول إلى مقرّه الغائب عن الأنظار، فيكون المجموع: السير والدخول هو المساوي لسمة الخُنس بمعنى: أن الخانس هو الداخل إلى مقرّه، كما هو واضح.

و يبقى أن نتساءل عن السرّ الفنّي للكناسة واتخاذها رمزاً واستعارة أو تمثيلاً للدخول إلى المقر، بخاصّة إنّنا نجد أن النصّ القرآني الكريم يوضّح مثلاً عن الشمس أنّها تجري لمستقرّها، حيث عبّر عن ذلك باللغة المباشرة، بينما عبّر عن الكواكب باللغة غير المباشرة، وهذا ما يستلزم التأمل.

طبيعياً من الممكن - وهذا ما نجده في النصوص القرآنية أن الظاهرة قد تصاغ باللغة المباشرة، وقد تُصاغ باللغة غير المباشرة حسب ما يتطلبه الموقف، بيد أن اللغة التركيبية غير المباشرة تهب - كما نعرف ذلك جميعاً - النصّ مزيداً من المعرفة أو تعميقاً لها، وهنا بالنسبة إلى الكناسة، نرى أن الموقف وهو يقسم بالظواهر الإبداعية، يستهدف تعميق معطياتها الجمالية إلى أذهاننا، حيث تتحدّث عن الليل كيف يبدأ وينتهي، والصبح كذلك، وفق لغة استعارية كما سنرى بعد قليل، وحينئذٍ فإنّ الكواكب تظلّ جزء من هذا النسيج الجمالي الذي يستهدفه النصّ، ولكنّ الأهمّ من ذلك هو انتخاب الرمز أو الاستعارة ذاتها،

فيما تساءلنا عن سرّ تجسدها في الكناسة وهذا ما ينبغي أن ندعه للمتلقّي بنحو يتعيّن عليه أن يمارس خبراته التذوقية في هذا الميدان، ونحسب أنّ المخلوقات التي تتميز بحيوية الحركة كالظباء أو الطيور أو تتميز بجمالية الكواكب التي تظهر و تختفي و تلمع و يضوّل لمعانها و يشتهه، وهكذا، هذا النمط من الالتفات يتّسق - كما نحتمله تذوّقياً - مع الكناسة و ما سبقها من الطوابع و السمات.

و نتّجه الآن إلى الأبنية الصورية الأخرى في النسيج المذكور، لنواجه أبنيتي الاستعارتين «الليل إذا عسعس * و الصبح إذا تنفس» فنقف مع الأولى و نقول : أمّا «عسعس»، فإنّ إيقاعها وحده يهب المتلقّي إثارة ممتعة، بمقدوره أن يمزجها مع الدلالة ليستنطق منها نمطاً خاصاً من الظلمة لا كثافة فيها، أي بداية الليل و نهايته أو الظلمة التي تنهيا في رحلتها إلى مقرّها لتسمح لخيوط الفجر و لربّما منها : تعيين الخيط الأبيض من الأسود .

بيد أنّ الصورة التي ينبغي أن نقف عندها بعض الوقت هي الصورة الأخيرة «و الصبح إذا تنفس» حيث ترشّح باستعارة ممتعة و غنية و طريفة. إنّ عملية التنفس تتّسم بالوداعة و البطء و الانسيابية من حيث آليتها، و مجيء الصبح في تدريجية إنارته يتناغم مع الآلة المذكورة من جانب، و يتناغم - و هذا هو الأشدّ إثارة - مع عطاء إنارته، فالتنفس هنا يسمح للمتلقّي بأن يستجيب لتذوّقه من خلال تداعي ذهنه إلى أنّه يمنح الحياة بتنفسه، فكما أنّ عملية التنفس هي إشارة حياة، كذلك عندما يتنفس الصباح، فهذا يعني مؤشراً لحياة النهار التي تجسّد الإنارة.

إذن : كم يتحسّس المتلقّي بجمالية هذه الصورة، مضافاً إلى صلتها بالصورة السابقة عليها، و صلتها بما سبقهما من الصور في بنيتها المتناسكة و الممتعة و الطريفة بالأنحو الذي تقدّم الحديث عنه.

سورة الفجر

قال تعالى: ﴿صَبَّ عَلَيْهِمْ رَبُّكَ سَوْطَ عَذَابٍ * إِنَّ رَبَّكَ لَبِالْمِرْصَادِ﴾^١.

في النصّ المتقدّم صورتان (سوط العذاب) و (المرصاد)، وكلتاها من الصور المتّسمة بالوضوح وبالبساطة. ونعني بالصورة الأولى (سوط عذاب).

إنّ هذه الصورة الاستعارية تخضع لما كرّرناه سابقاً من أنّها تخلع على اللغة دلالاتٍ جديدة ذات طرافة، فالصبّ - كما هو واضح معجماً - يرتبط بعملية سكب الماء.

وإذا افترضنا أنّ النصّ خلع هذه العملية على ظاهرة العذاب فحسب، كما لو قيل (صبّ عليهم العذاب) لكنّا أمام استعارة مفردة ومألوفة، وهي إعاره سمة لظاهرة أخرى ليست في نمطها كسمة الصبّ بالنسبة إلى العذاب، إلّا أنّ المتلقّي يحسّ أنّه أمام استعارة مركّبة خلعت (الصب) على (السوط) من جانب فتألّفت أماننا استعارة تركيبية من جانب آخر. أمّا أنّها مركّبة، وليست مفردة، فلأنّ المفردة تتمثّل في استعارة (سوط عذاب)، ولكن بما أنّ النصّ خلع عملية (الصبّ) على الاستعارة المذكورة فصرنا أمام استعارتين متداخلتين، استعارة الصبّ للسوط، واستعارة السوط للعذاب. بيد أنّ الأهمّ من ذلك كلّهُ هو علمية الصبّ بالنسبة إلى السوط، فنقول: إنّ السوط هو الجهاز المعروف في الضرب ومادّته، ونمط استخدامه لا يتمّ بالصبّ، بل بالضرب المتتابع مثلاً، لذلك فإنّ خلع عملية الصبّ عليه يتميّز ببالغ الطرافة، وعندها يمكن للمتلقّي أن يتبيّن مدى جمالية الصورة

حينما يستحضر في ذهنه أنَّ السوط ينصبّ و ليس يقع أو يهوي ونحوهما، حيث أنَّ عملية الصبّ تتم، ليس من خلال التتابع الذي يفصل جزءً من آخر، كما لو كان حداً شرعياً أو تعزيراً مثلاً، حيث يفصل كلّ عدد عن الآخر، بل تتمّ عملية الصبّ من خلال الجريان غير المنقطع، الجريان السريع الكاسح بطبيعة الحال، وهذا هو وحده كافٍ بأنّ يحسّسنا بمدى ضخامة حجم العذاب الذي يلحق المنحرفين.

إذن : الطرافة في الصورة المشار إليها أمكننا أن نتبيّن جانباً من أسرارها بالنحو الذي أوضحناه.

سورة البلد

قال تعالى: ﴿وهديناه النجدين * فلا اقتحم العقبة * وما أدراك ما العقبة * فك رقبة * أو إطعام...﴾^١.

النصّ أعلاه يتضمّن صورتين (رمز - النجدين) و (تمثيل - العقبة)، بل نجد أنّ الأخيرة هي في واقعها تنشطّر إلى صورتين: رمز و تمثيل، أي: أنّ العقبة في الآية (فلا اقتحم العقبة) هي رمز، و العقبة في قوله تعالى (و ما أدراك ما العقبة) تمثيل، إلّا أنّ هذا النمط من الصياغة له خصوصيته التي تتفوق على طرافة البنية الصورية، بنية التساؤل عن الرمز و الإجابة عنه بتمثيل.

لكنّ قبل أن نتحدّث على هذا البناء الخاصّ نعرض للصورة الأولى «و هديناه النجدين» حيث قلنا: إنّ النجدين هنا يرمزان إلى الخير و الشرّ، فهما يشبهان رمزي النور و الظلمات في إشارتهما إلى الجانب الإيجابي و السلبي في السلوك.

بقي أنّ نتساءل عن السمة الفنيّة لهذين الرمزين؟ و التأمل يقودنا إلى استشفاف الرمزين النجدين الطريقتين بأنّهما مرتبطتان بعملية التحركّ الإنساني بمدى مهمّته العبادية، إنّّه يتحرّك يمشي على الدرب حتّى يصل إلى المقرّ الذي يستهدفه، و هكذا يتحرّك عبادياً يمشي في طريقه حتّى وصل الى مقره الأخروي: الجنّة و النار، رضا الله تعالى أو غضبه.

إذن : لا حاجة إلى مزيد من التحليل الفني لرمزي التجدين، لوضوحهما المشار إليه. و لكن نتّجه إلى «الرمز، التمثيل» الصورتين المتداخلتين اللتين تتسمان بطرافة و إثارة ودهشة «فلا اقتحم العقبة و ما أدراك ما العقبة». العقبة - كما قلنا - رمز أيضاً، لقد تكفّل النصّ بالإجابة عن تحليل هذا الرمز فنياً، أوضح لنا بأنّ العقبة هي فكّ لرقبة... إلخ . وهذه الإجابة لم تحتجزنا من أنّ نشارك في عملية التأويل للنصّ حيث يمكننا أن نضيف جميع مفردات السلوك الخير إلى قائمة الرمز (العقبة)، وهكذا نجد أنفسنا أمام بنىّ صورية طريفة، من حيث صياغتها و دلالتها، صياغة الصور في شكل تساؤل وإجابة الطرح هو «فلا اقتحم العقبة»، و التساؤل هو «ما أدراك ما العقبة فك رقة» حيث قلنا إنّ التمثيل هو رصد لعلاقة بين طرفي الظاهرة، على نحو تجسيد و تمثيل أحدهما للآخر، فيما جسّدت العقبة معنى فكّ الرقة، و في كلمة ثالثة، نحن أمام شكل نصّي و أمام شكل نقدي في آن واحد، حيث تكفّلت الصورة - كما كرّرنا - بأن تشرح نفسها بنفسها، و ذلك هو القمّة من الفنّ بالنحو الذي أوضحناه.

سورة القارة

قال تعالى : ﴿يوم يكون الناس كالفرash المبثوث﴾^١.

النصّ أعلاه، يتضمّن صورة تشبيهية، كما هو واضح، وقد سبق أن لاحظنا في سورة القمر تشبيهاً مماثلاً هو ﴿يخرجون من الأجداث كأنهم جراد منتشر﴾^٢.

طبيعياً، أن النصّ القرآني عندما يكرر صوراً مماثلة حينئذ فإنّ التكرار إمّا أن تتوافق مفرداته، فيكون من التكرار الذي يستهدف التأكيد على الشيء وإمّا أن يُضاف إلى التأكيد جانباً آخر هو رصد سمات أخرى أو متفاوتة، فيكون النصّ بهذه الإضافة أو التفاوت، يرصد سماتٍ يتطلّبها السياق، أو يستهدف من ذلك مجرد استكمال الرصد من خلال توزيعه على مجموعة النصوص، كما هو طابع كثير من المسائل المطروحة، سواء كانت في مستوى العنصر الصوري أو الموضوعي بشكل عام.

هنا في النصّ الذي نواجهه نلاحظ تفاوتاً بين التشبيهين للناس وهم يبعثون في اليوم الآخر مثل الجراد المنتشر، وقد تناولنا ذلك سابقاً، والفرash المبثوث، و نتناوله الآن. ففضلاً عن التفاوت بين أداتي التشبيه «الكاف و كأن» نلاحظ تفاوتاً بين موضوعي التشبيه، (المشبّه به) و هما : الجراد المنتشر والفرash المبثوث، ونحن إذا غرضنا النظر عن التفسير الذاهب إلى أنّ الفرash هو بمعنى الجراد، عندئذٍ نواجه الدلالة المألوفة له وهو الحشرة التي تتطاير حول السراج، والمهم هنا، هو ملاحظة جمالية التشبيه و تفاوته عن

١- القارة / ٥ .

٢- القمر / ٧ .

التشبيه الأسبق الجراد المنتشر. وأول تفاوت بينهما هو أنَّ الانتشار هو غير البث، و ثانياً أنَّ حركة الجراد تنتهي إلى الأرض في نهاية المكان، بينما تنتهي إلى الضوء في حركة الفراش، و ثالثاً ثمة سعة في المسافات التي يتحرَّك الجراد فيها بالقياس إلى محدوديتها عند الفراش. إلخ، لكن ثمة نقاط مشتركة هي عشوائية الحركة من جانب، واضطرابها من جانب ثان، أو ارتطام بعضها مع الآخر من جانب ثالث... إلخ. و هي طوابع تتماثل مع حركة انبعاث الناس في اليوم الآخر، بحيث يستطيع المتلقِّي من خلال هذين التشبيهين ونحوهما أن يستخلص الانبعاثية يومئذٍ. بهذا يكون النصُّ قد قدَّم ملامح عامّة و متفاوتة تصبُّ في رافد واحدٍ من الدلالة هي نمط الانبعاث و ما يواكبه من حركة و هول بالنحو الذي أوضحناه.

سورة الفيل

قال تعالى: (فجعلهم كعصف مأكول)^١.

الصورة تتحدّث - كما هو ملاحظ - عن الجزاء الدنيوي لأصحاب الفيل الذين توجّهوا إلى هدم الكعبة، حيث أرسلت السماء عليهم طيراً أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل حتّى أصبحوا كعصف مأكول.

و يهّمنا من النصّ صورته التشبيهية «كعصف مأكول» فما هي السمات الفنيّة فيه؟
النصوص المفسّرة تقول: إنّ الحجر لم يصب أحداً إلّا خرج من الجانب الآخر من عضوه،
أو إلّا و سبّب له حكمة يتساقط لحمه من خلالها، وأمّا ما كان منهما فإنّ الحصىلة المترتبة
على ذلك هي أنّ الكلام المذكور جعل القوم كعصف مأكول، لكن: ما هو المقصود بالعصف
و بالمأكول؟ النصوص المفسّرة تقول: إنّ العصف هو (نبت قد أكلته الدوابّ ثمّ رائته
فديست و تفرقت أجزاؤه) العضو الذي يقطع أو يقع فيه الأكال. و المهم هو التشبيه بما
يؤكل و يراث أو بما وقع فيه الأكال، و في الحالتين، فإنّ الصورة تظلّ من الإثارة بمكان،
من حيث المظهر الخارجي من جانب، و من حيث النهاية الكسيحة من جانب آخر.

أمّا من حيث النهاية الكسيحة فيكفي أنّ كلّاً من الروث أو النبت الأكيل يجسّد
تلاشي الشيء و فقدانه لكلّ خصوصياته الحيّة،... وأمّا من حيث المظهر الخارجي فإنّ
السمة البائسة تظلّ هي الملفتة للنظر، و هل ثمة مظهر مثل الروث أو النبت الأكيل

يستدعي الرثاء والإشفاق عليه، من حيث فقدان الحيوية؟ بيد أن الأهم من ذلك هو التناسب بين الصورة، وبين موضوعها، حيث إن الموضوع هو هدم الكعبة من خلال الزحف إليها. ونحن إذا دققنا النظر في النصوص القرآنية الكريمة التي تجسّد إقدام الباغين لحظنا أنّ الجزاءات التي رسمتها النصوص المذكورة متفاوتة أو متماثلة في تحديد النهايات للمنحرفين، إلّا أنّها لم تشبّه بالعصف المأكول إلّا هذه الفئة المنحرفة، حيث نحتمل فتيّاً تناسب الموضوع وأجزائه هنا... إنّ حركة هذه الفئة قد اقترنت بنوايا خاصّة وبعملية زحف. وكلّ واحدة منهما تستتبع نهاية متجانسة مع طبيعتها، فالنية أو القصد هو (الهدم) لأعظم محالّ الله تعالى، والحركة هي عملية عسكرية مقترنة بعرض العضلات، وحينئذٍ فإنّ الجزاء متطلّب ترسّم معالم الهزيمة في الصورة بنحوٍ خاصٍّ يتناغم مع ذلك، فالتفتيت بالنسبة إلى الروث أو الأكال يتقابل مع جمع الحشد العسكري ونهايته، والروث أو أكيل النبت، في مظهره المذلّ والبائس والقذر، يتقابل مع غرور القوم ونواياهم و غطرستهم... إلخ.

إذن: أمكننا أن نلاحظ بوضوحٍ مدى جمالية هذه الصورة مع موضوعها بالنحو الذي تقدّم حديثنا عنه.

فهرس الآيات

السورة	الآية	رقمها	رقم الصفحة
البقرة	ختم الله على قلوبهم و على سمعهم	٧	٥
	اولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى	١٦	٧
	مثلهم كمثل الذي استوقد ناراً فلما أضاءت	١٧	٩
	صمٌ بكمٌ عميٌ فهم لا يرجعون	١٨	١١
	أو كصيب من السماء فيه ظلمات ورعد	١٩ - ٢٠	١٣
	يكاد البرق يخطف أبصارهم	٢٠	١٦
	ثم قست قلوبكم من بعد ذلك فهي	٧٤	١٧
	و قالوا قلوبنا غُلِّتْ بل لَمَنَّهُمُ اللَّهُ	٨٨	٢٠ و ٢١
	بلى من أسلم وجهه لله و هو محسن فله	١١٢	٢٣
	و كذلك جعلناكم أئمةً وسطاً لتكونوا	١٤٣	٢٥
	الذين آتيناهم الكتاب يعرفونه كما	١٤٦	٢٧
	و لا تقولوا لمن يُقتل في سبيل الله	١٦٥	٢٩ و ٣١
	و من الناس من يتخذ من دون الله أنداداً	١٦٥	٣١
	و مثل الذين كفروا كمثل الذي ينعق بما	١٧١	٣٣
	انَّ الَّذِينَ يَكْتُمُونَ مَا أَنزَلَ اللَّهُ مِنَ الْكِتَابِ	١٧٥	٣٧
	أَجَلَ لَكُمْ لَيْلَةَ الصَّيَامِ الرَّفْتُ إِلَى نَسَائِكُمْ	١٨٧	٣٩
	يسألونك عن الأهلة قل هي مواقيت	١٨٩	٤٣

رقمها	الآية	السورة
١٩٧ ٤٥	الحج أشهر معلومات فمن فرض فيهنّ	
٢٠٠ ٤٧	فإذا قضيتم مناسككم فاذكروا الله	
٢٠٤ - ٢٠٥ ٥٠ و ٤٩	و من الناس من يُعجبك قوله في	
٢٠٨ ٥٢	يا أيها الذين آمنوا ادخلوا في السلم	
٢٢٣ ٣٩	نساؤكم حرث لكم فأتوا حرثكم أنى	
٢٥٦ ٥٤	لا إكراه في الدين قد تبين الرشد من الغي	
٢٥٧ ٥٦	الله وليّ الذين آمنوا يُخرجهم من	
٢٥٧ ٣٠	يخرجهم من الظلمات إلى النور	
٢٦١ ٥٨	مَثَلُ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ	
٢٦٢ - ٢٦٣ ٦٣	الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ	
٢٦٤ ٦٠ و ٥٩	يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَطْلُوا صَدَقَاتِكُمْ	
٢٦٥ ٦٣	وَمِثْلَ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ ابْتِغَاءَ	
٢٦٦ ٦٥	أَيُّودٍ أَحَدُكُمْ أَنْ تَكُونَ لَهُ جَنَّةٌ مِنْ نَخِيلٍ	
٢٧٥ ٦٧	الَّذِينَ يَأْكُلُونَ الرِّبَا لَا يَقُومُونَ إِلَّا كَمَا	

آل عمران

٤٩ ٧٠	أَنِّي قَدْ جَعَلْتُكُمْ بَآئِعَةً مِنْ رَبِّكُمْ أَنِّي أَخْلُقُ	
٥٩ ٤٢٩	إِنَّ مِثْلَ عِيسَى كَمِثْلِ آدَمَ	
٥٩ ٥٠١	و تَرَى الْجِبَالَ تَحْسِبُهَا جَامِدَةً	
١٠٣ ٧٤	و اعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعًا وَلَا تَفَرَّقُوا	
١١٧ ٧٩ و ٧٨	مِثْلَ مَا يُنْفِقُونَ فِي هَذِهِ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمِثْلِ	
١١٩ ٨٢	هَا أَنْتُمْ أَوْلَاءُ تُحِبُّونَهُمْ وَلَا يُحِبُّونَكُمْ	
١٨٠ - ١٨٢ ٨٦	و لَا يُحْسِنُ الَّذِينَ يَبِخُلُونَ بِمَا آتَاهُمُ اللَّهُ	
١٨٥ ٩١	كُلِّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ وَإِنَّمَا تُوَفَّقُونَ	

النساء

٢ ٩٥	و آتُوا الْيَتَامَى أَمْوَالَهُمْ وَلَا تَبَدَّلُوا	
٤٠ ٩٩	إِنَّ اللَّهَ لَا يَظْلِمُ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ وَإِنْ تَكَ	
٤٣ ١٠١	يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَقْرَبُوا الصَّلَاةَ	

رقم الصفحة	رقمها	الآية	السورة
١٠٣.....	٤٧	يا أيها الذين آمنوا الكتاب آمنوا بما	
١٠٦.....	٨١	ويقولون طاعة فإذا برزوا من عندك	
١٠٨.....	١١٧	إن يدعون من دونه إلا إنا نأول	
١١٢.....	١٢٩	ولن تستطيعوا أن تعدلوا بين النساء	
١١٢.....	١٤٣	مذبذبين بين ذلك لا إلى هؤلاء	

المائدة

١١٨.....	٣٢	من قتل نفساً بغير نفسٍ أو فسادٍ	
١٢١.....	٥٢	فترى الذين في قلوبهم مرض	
١٢٢.....	٦١ - ٦٢	وإذا جاءوكم قالوا آمنا وقد دخلوا	
١٢٧.....	٦٤	وقالت اليهود يدالله مغلولة	
١٣٢.....	٦٦	ولو أنهم أقاموا التوراة والإنجيل	
١٣٦.....	٩٠	يا أيها الذين آمنوا إنما الخمر والميسر	
١٤١.....	٩٥	يا أيها الذين آمنوا لا تقتلوا الصيد	
١٤٤.....	١١٠	إذا قال الله يا عيسى بن مريم اذكر	

الأنعام

١٤٦.....	٢٥	ومنهم من يستمع إليك وجعلنا	
١٤٩.....	٣١	قد خسر الذين كذبوا بقاء الله	
١٥٠.....	٣٢	وما الحياة الدنيا إلا لعبٌ ولهوٌ	
١٤٢.....	٣٥	وإن كان كبر عليك إعراضهم فإن	
١٥٥ و ١٥٤.....	٣٦	إنما يستجيب الذين يسمعون	
١٥٨.....	٣٩	والذين كذبوا بآياتنا صمٌ وبكمٌ	
١٦١.....	٤٤ - ٤٥	فلما نسوا ما ذكروا به فتننا عليهم	
١٦٣.....	٦٥	قل هو القادر على أن يبعث عليكم	
١٦٧.....	٩٤	ولقد جئتمونا فرادى كما خلقناكم أول	
١٦٩.....	١٠٩ - ١١٠	وأقسموا بالله جهداً أيماهم لئن	
١٧٢.....	١١٢	وكذلك جعلنا لكل نبي عدواً شياطين	
١٧٩.....	١٢٢	أو من كان متيئساً فأحييناه وجعلنا له	

السورة	الآية	رقمها	رقم الصفحة
	فمن يُرد الله أن يهديه يشرح صدره	١٢٥	١٧٤
	يجعل صدره ضيقاً حرجاً	١٢٥	٣٧٠
الأعراف			
	و الوزن يومئذ الحقّ فَمَنْ نَقَلْتَ	٩-٨	١٨٤
	إِنَّ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا وَاسْتَكْبَرُوا	٤٠	١٨٨
	و لَمَّا سَكَتَ عَنْ مُوسَى الْغَضِبُ أَخَذَ	١٥٤	١٩٢
	و لَوْ شِئْنَا لَرَفَعْنَاهُ بِهَا وَلَكِنَّهُ أَخْلَدَ إِلَى	١٧٦	١٩٦
	و لَقَدْ ذَرَأْنَا لِجَهَنَّمَ كَثِيرًا مِنَ الْجِنَّ	١٧٩	٢٠٢
	و إِنْ تَدْعُوهُمْ إِلَى الْهُدَى لَا يَسْمَعُوا	١٩٨	١٩٤
الأنفال			
	يسألونك عن الأنفال قل	١	٢٠٦
	كما أخرجك ربك من بيتك بالحقّ وإنّ	٥-٧	٢٠٦
	يا أيّها الذين آمنوا إذا لقيتم الذين	١٥-١٦	٢١١
	ينفقون أموالهم ليصدّوا	٣٦	٢١٦ و ٢١٤ و ٢١٣
	ليميز الله الخبيث من الطيّب و يجعل	٣٧	٢١٦ و ٢١٤ و ٢١٣
التوبة			
	يريدون أن يطفئوا نور الله بأفواههم	٣٢	٢١٧
	يا أيّها الذين آمنوا إنّ كثيراً من	٣٤	٢٢٠
	لمسجد أُسِّس على التقوى من أوّل	١٠٨	٢٢٨
	أفمن أُسِّس بنيانه على تقوى من الله	١٠٩	٢٢٤
	إنّ الله اشترى من المؤمنين أنفسهم	١١١	٢٣٠ و ٢٣١
	لقد تاب الله على النبيّ و المهاجرين	١١٧-١١٨	٢٣٢ و ٢٣٣
يونس			
	إنّما مثّلُ الحياة الدنيا كماء أنزلناه	٢٤	٢٣٥
	ما لهم من الله من عاصم	٢٦	٢٤٤
	و الذين كسبوا السيئات جزاء سيئة	٢٧	٢٣٨ و ٢٣٩

السورة	الآية	رقمها	رقم الصفحة
هود	أَلَا إِنَّهُمْ يَنْتُونُ صُدُورَهُمْ لِيَسْتَخْفُوا مثل الفريقين كالأعمى والأصم وقيل يا أرضُ ابلعي ماءك ويا سماء	٥ ٢٤ ٤٤	٢٤٦ ٢٥٠ و ٢٤٩ ٢٥٣
الرعد	أنزل من السماء ماءً فسالَت أوديةً و لو أن قرآنًا سِيرَت به الجبال	١٧ ٣١	٢٦٢ و ٢٥٨ ٢٦٤
إبراهيم	مثل الذين كفروا برَبِّهم أعمالهم ألم تر كيف ضرب الله مثلاً كلمةً ولا تحسبن الله غافلاً عما يعمل	١٨ ٢٤-٢٦ ٤٢-٤٣	٢٦٨ ٢٧١ ٢٧٧ و ٢٧٨
النحل	قد مَكَرَ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ فَاتَى اللَّهَ ضرب الله مثلاً عبداً مملوكاً والله غيبُ السماوات والأرض ولا تكونوا كالتي نقضت غزلها و ضرب الله مثلاً قريةً كانت آمنةً ولقد جاءهم رسولٌ منهم فكذبوه	٢٦ ٧٥-٧٦ ٧٧ ٩٢ ١١٢ ١١٣-١١٥	٢٨٢ ٢٨٥ ٢٩٨ ٣٠١ ٣٠٤ ٣٠٥
الإسراء	وجعلنا الليل والنهار آيتين وكلُّ إنسانٍ أَلزَمناه طائره في فلا تقل لهما أفٌ واخفض لهما جناح الذلِّ من ولا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك ولا تمشي في الأرض مَرَحاً وإن من شيء إلا يسبح وقالوا أإذا كنّا عظاماً ورفاتاً	١٢ ١٣-١٤ ٢٣ ٢٤ ٢٩ ٣٧ ٤٤ ٤٩-٥١	٣٠٩ ٣١٢ ٣١٦ ٣١٦ ٣١٨ ٣٢٠ ٢٦٥ ٣٢٣

السورة

الآية

رقمها

رقم الصفحة

٦٠	٣٢٧ و ٣٣١	و إذ قلنا لك إنّ ربّك أحاط بالناس
٦٤ - ٦٥	٣٣١	و استغفرز من استطعت منهم
٨٠ - ٨١	٣٤٢	و قل ربّ أدخلني مدخل صدق
٨٢ - ٨٣	٣٤٦	و ننزل من القرآن ما هو شفاء

الكهف

١ - ٢	٣٥١	بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله
٧ - ٨	٣٥٥	إنّا جعلنا ما على الأرض زينةً
١١	٣٥٩	فضربنا على آذانهم في الكهف
١٢	٣٦٠	ثمّ بعثناهم لنعلم أيّ
١٨	٣٨٤	لو اطلعت عليهم لوليت منهم
١٨	٣٦٠	و تحسبهم أيقاظاً وهم رقود
١٩	٣٦٠	كذلك بعثناهم لنتساءلوا بينهم

مريم

٤	٤٣٣	اشتعل الرأس شيباً
٥	٣٦٤	قال ربّ إني وهنّ العظم منّي

طه

٥	٣٦٨ و ٤٥١	الرحمن على العرش استوى
٦	٣٦٨	له ما في السماوات وما في الأرض
٢٥ - ٣١	٣٦٩	رب اشرح لي صدري * ويسّر
١٣٠	٣٧٤	فاصبر على ما يقولون وصبّر
١٣١	٣٧٢	ولا تمُدّنْ عينيك إلى ما مَتّعنا
١٣٢	٣٧٤	و أمر أهلك بالصلاة واصطبر عليها

الأنبياء

١	٣٧٨	اقترب للناس حسابهم
٢ - ٣	٣٧٧	ما يأتيهم من ذِكْرٍ من ربّهم مُخَدَّتٍ
١١ - ١٨	٣٨١	و كمّ قَصَصنا من قرية كانت ظالمةً

رقمها	الآية	السورة
١٨-١٦.....	وما خلقنا السماء والأرض وما	
٣٩٣.....	قالوا أنت فعلت هذا بألهتنا	
٣٩٥.....	يَوْمَ نَطْوِي السَّمَاءَ كَطَيِّ السِّجْلِ	

الحج

١.....	إِنَّ زَلْزَلَةَ السَّاعَةِ	
٢.....	يَوْمَ تَرُوءُنَهَا تَهْجُلُ كُلُّ مَرْضَعَةٍ عَمَّا	
٨-١٠.....	وَمِنَ النَّاسِ مَن يُجَادِلُ فِي اللَّهِ	
١١.....	وَمِنَ النَّاسِ مَن يَعْتَدِلُ اللَّهَ عَلَى	
١٢-١٣.....	يَدْعُو مِن دُونِ اللَّهِ مَا لَا يَضُرُّهُ	
١٥.....	مَن كَانَ يَظُنُّ أَن لَّنْ يَنْصُرَهُ اللَّهُ	
٢٥.....	وَمَن يَرِدْ فِيهِ بِالْحَادِ بِظِلْمٍ نَذَقَهُ	
٢٦.....	لَا تَشْرِكْ بِي شَيْئًا وَطَهَّرْ بَيْتِي	
٣٠-٣١.....	وَأَحَلَّتْ لَكُمْ الْأَنْعَامَ إِلَّا مَا	
٣١.....	حَنْفَاءَ لِلَّهِ غَيْرَ مُشْرِكِينَ بِهِ وَمَن	
٤٦.....	أَفْلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَتَكُونَ	
٤٧.....	وَيَسْتَعْجِلُونَكَ بِالْعَذَابِ وَلَن يُخْلَفَ	
٧٢.....	وَإِذَا تُتْلَىٰ عَلَيْهِمْ آيَاتُنَا بَيِّنَاتٍ	
٧٣.....	يَا أَيُّهَا النَّاسُ ضَرْبٌ مِّثْلَ فَاسْتَمِعُوا	

المؤمنون

٥٢.....	وَإِنَّ هَذِهِ أَتَمَّتْكُمْ أُمَّةً وَاحِدَةً	
٥٣-٥٤.....	فَتَقَطَّعُوا أَمْرَهُم بَيْنَهُمْ زُبُرًا كُلٌّ	
٥٥-٥٦.....	أُيْحِسُونَ أَنَّمَا نُمِدَّهِمْ بِهِ	
٦٦.....	قَدْ كَانَتْ آيَاتِي تُتْلَىٰ عَلَيْكُمْ فَكُنْتُمْ	

النور

٣٥.....	اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ	
٣٥.....	يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مَّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ	
٣٦-٣٧.....	فِي بَيْوتِ أَذْنِ اللَّهِ أَن تَرْفَعَ وَيُذْكَرَ	

السورة	الآية	رقمها	رقم الصفحة
	والذين كفروا أعمالهم كسراب	٣٩-٤٠	٤٦٥
	أو كظلمات في بحر لجّي يغشاه	٤٠	٤٦٩
الفرقان			
	إذا رأتهم من مكان بعيد سمعوا لها	١٢	٤٧٨
	يوم يرون الملائكة لا بشرى يومئذٍ	٢٢-٢٤	٤٨٢
	و يومَ يعصُ الظالم على يديه	٢٧	٤٨٦
	أم تحسب أن أكثرهم يسمعون	٤٤	٤٨٧
	وهو الذي جعل لكم الليل لباساً	٤٧-٤٩	٤٨٩ و ٤٩٠
الشعراء			
	إنّ نشأ ننزل عليهم من السماء	٤	٤٩٤
	فأوحينا إلى موسى أن اضرب	٦٣	٤٩٦
	كذلك سلكناه في قلوب المجرمين	٢٠٠	٤٩٧
النمل			
	و أمطرنا عليهم مطراً فساء مطرُ	٥٨	٤٩٩
العنكبوت			
	مثل الذين اتخذوا من دون الله	٤١	٥٠٤
لقمان			
	ولو أنّ ما في الأرض من شجرةٍ	٢٧	٥٠٨
	و إذا غشيهم موجٌ كالظلل دعوا	٣٢	٥١٣ و ٥١٤
الأحزاب			
	يا أيّها الذين آمنوا اذكروا نعمة	٩-١١	٥١٥
	و بلغت القلوب الحناجر	١٠	٥١٦
	هنالك ابتلي المؤمنون	١١	٥١٧
	أشحّة عليكم فإذا جاء الخوفُ	١٩	٥١٨
	يحسبون الأحزاب لم يذهبوا	٢٠	٥٢١
	إنّا عرضنا الأمانة على السماوات	٧٢	٢٦٥

السورة	الآية	رقمها	رقم الصفحة
فاطر			
يس	و ما يستوي الأعمى والبصير	١٩ - ٢٢	٥٢٢
	و ضرب لنا مثلاً ونسي خلقه	٧٨	٤٣٧
الصافات			
	إِنَّا زَيْنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا	٦	٦٥٥
	إِنَّمَا شَجَرَةُ تَخْرُجُ فِي أَصْلِ الْجَحِيمِ	٦٤ - ٦٥	٥٣٠
الزمر			
	أَفَمَنْ شَرَحَ اللَّهُ صَدْرَهُ لِلْإِسْلَامِ	٢٢	٥٣٤
	أَفَمَنْ يَتَّقِي بِوَجْهِهِ سُوءَ الْعَذَابِ	٢٤	٥٣٧
	ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا رَجُلًا فِيهِ شُرَكَاءُ	٢٩	٥٣٨
	و لَوْ أَنَّ لِلَّذِينَ ظَلَمُوا مَا فِي الْأَرْضِ	٤٧	٥٤١
	لَهُ مِثْلُ الْقَالِيدِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ	٦٣	٥٤٥
	و مَا قَدَرُوا اللَّهَ حَقَّ قَدْرِهِ وَالْأَرْضُ	٦٧	٥٤٨
فصلت			
	و قَالُوا قُلُوبُنَا فِي أَكِنَّةٍ مِمَّا تَدْعُونَا	٥	٥٥٦ و ٢١
	ثُمَّ اسْتَوَى إِلَى السَّمَاءِ وَهِيَ دُخَانٌ فَقَالَ	١١	٥٥٨ و ٥٥٧
	و مِنْ آيَاتِهِ أَنْتَ تَرَى الْأَرْضَ خَاشِعَةً	٣٩	٥٦١
	و لَوْ جَعَلْنَاهُ قُرْآنًا أَعْجَمِيًّا لَقَالُوا	٤٤	٥٦٤
	وَإِذَا أُنْعِمْنَا عَلَى الْإِنْسَانِ أَعْرَضَ وَنَأَى	٥١	٥٦٦
الشورى			
	لَهُ مِثْلُ الْقَالِيدِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ	١٢	٥٧٠
	و مِنْ آيَاتِهِ الْجَوَارِ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ	٣٢ - ٣٤	٥٧١
	و تَرَاهُمْ يُعْرَضُونَ عَلَيْهَا خَاشِعِينَ مِنْ	٤٥	٥٧٥
الزخرف			
	و جَعَلُوا لَهُ مِنْ عِبَادِهِ جُزْءً	١٥ - ١٦	٥٧٧
	وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِمَا ضَرَبَ لِلرَّحْمَنِ	١٧ - ١٨	٥٧٧

رقمها	الآية	السورة
١٨ ٥٨٠	أَوْ مِنْ يُنشِئُوا فِي الْحَلِيةِ وَهُوَ فِي	
١٩ ٥٧٧ و ٥٧٨	وَجَعَلُوا الْمَلَائِكَةَ الَّذِينَ هُمْ	
٣٦ ٥٨٢	وَمِنْ يَعِشُ عَنْ ذِكْرِ الرَّحْمَنِ نُقَيِّضْ لَهُ	الدخان
٤٥ ٥٨٥	كَالْمُهْلِ يَغْلِي فِي الْبُطُونِ * كَغَلِيِّ	البجائية
٢١ ٥٨٨	أَمْ حَسِبَ الَّذِينَ اجْتَرَحُوا السَّيِّئَاتِ	الاحقاف
٣٠ ١٢٨	إِنَّا سَمِعْنَا كِتَابًا أُنْزِلَ مِنْ بَعْدِ	محمد
٤ ٥٩١	فَإِذَا لَقِيتُمْ الَّذِينَ كَفَرُوا فَضَرْبَ	
٧ ٥٩٣	يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِن تَتَصَرَّوْا اللَّهَ	
١٢ ٥٩٤	إِنَّ اللَّهَ يَدْخُلُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا	
٢٤ ٦٠١	أَفَلَا يَتَذَكَّرُونَ الْقُرْآنَ أَمْ عَلَى	الفتح
١٠ ٦٠٤	إِنَّ الَّذِينَ يَبَايِعُونَكَ إِنَّمَا يُبَايِعُونَ	
١٠ ٤٥١	يَدِ اللَّهِ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ	
٢٩ ٦٠٥	وَمَثَلُهُمْ فِي الْإِنْجِيلِ كَزَرْعٍ أُخْرِجَ	الحجرات
١٢ ٦١١	أُيَحِبُّ أَحَدَكُمْ أَنْ يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ	ق
١٦ ٦١٤	وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ وَنَعْلَمُ	
٢١ ٦١٦	وَجَاءَتْ كُلُّ نَفْسٍ مَعَهَا سَائِقٌ	
٣٠ ٦٦٩	وَتَقُولُ هَلْ مِنْ مَزِيدٍ	
٥٠ ٤٧٩	يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ امْتَلَأْتِ	الذاريات
٤١ ٦٢٠	وَفِي عَادٍ إِذْ أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الرِّيحَ	

السورة	الآية	رقمها	رقم الصفحة
الطور	إِلَّا جَعَلْتَهُ كَالرِّمِيمِ	٤٢	٦٢٠
النجم	قُلْ تَرَبَّصُوا فَإِنِّي مَعَكُمْ	٣١-٣٢	٦٢٢
القمر	أَمْ خَلَقُوا السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ	٣٦-٣٨	٦٢٢
	أَمْ لَهُمْ سَلَمٌ يَسْتَمْعُونَ فِيهِ فَلْيَأْتِ	٣٨	٦٢٢
	مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغَى	١٧	٦٢٤
	خَشَعُوا أَبْصَارَهُمْ يَخْرُجُونَ مِنْ	٧	٦٢٦
	يَخْرُجُونَ مِنَ الْأَجْدَاثِ كَأَنَّهُمْ جَرَادٌ مُنْتَشِرٌ	٧	٦٩٤
	مَهْطِعِينَ إِلَى الدَّاعِ	٨	٢٧٩
	إِنَّا أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا صَرْصَرًا فِي	١٩-٢٠	٦٢٨
	إِنَّا أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ صَيْحَةً وَاحِدَةً فَكَانُوا	٣١	٦٢٨
الرحمن	وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنشَآتُ فِي الْبَحْرِ	٢٤	٦٣٠
	فَإِذَا انشَقَّتِ السَّمَاءُ فَكَانَتْ	٣٧	٦٣٠
	كَأَنَّهُنَّ الْيَاقُوتُ وَالْمَرْجَانُ	٥٨	٦٣٠
الواقعة	ظُلٌّ مِنْ يَحْمُومٍ	٤٣	٦٣٥
	ثُمَّ إِنَّكُمْ أَنتَ الْضَالُّونَ الْمَكْذَبُونَ	٥١-٥٥	٦٣٤
الحديد	اعْلَمُوا أَنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ	٢٠	٦٣٧
الحشر	لَوْ أَنزَلْنَا هَذَا الْقُرْآنَ عَلَى جِبِلٍّ	٢١	٤١٤ و ٤٠١
المتنحة	إِنْ يَتَّقَوْكُمْ يَكُونُوا لَكُمْ أَعْدَاءُ	٢	٦٤١

رقمها	الآية	السورة
		الصف
٤ ٦٤٣	إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الَّذِينَ يقاتلون في	
		الجمعة
٥ ٦٤٥	مثل الذين حُمِلُوا التوراة	
٨ ٣٨٤	قل إِنَّ الموت الذي	
		المنافقون
٤ ٦٤٨	و إذا رأيتهم تعجبك أجسامهم	
		الملك
٧ ٦٥٦	إذا ألقوا فيها سمعوا لها شهيقاً	
٢٢ ٦٥٨	أفمن يَمْشِي مُكِبّاً على وجهه أهدى	
٨ ٤٧٩ و ٤٣٤	تكاد تميّز من الغيظ	
٤ - ٥ ٦٥٢	ثمّ ارجع البصر كرتين ينقلب إليك	
٨ ٦٦٩	سألهم خزنتها	
٥ ٦٥٤	و لقد زينا السماء الدنيا بمصابيح	
١٥ ٦٥٩	هو الذي جعل لكم الأرض ذلولاً	
		القلم
١٤ ٦٦٤	أن كان ذا مال	
١٧ ٦٦٣	إنّا بلوناهم كما بلونا أصحاب	
١٩ - ٢٠ ٦٦٣	فطاف عليها طائف من ربك وهم	
٥١ ٦٦٥	و إنّ يكاد الذين كفروا ليزلّقونك	
		الحاقة
١٧ ٣٦٩	و يحمل عرش ربك فوقهم	
		المعارج
٨ - ٩ ٦٦٧	يوم تكون السماء كالمهل * و تكون	
١٥ - ١٨ ٦٦٩	كلّا إنّها لظى * نزاعة للشوى	
٤٣ ٦٧٠	يوم يخرجون من الأجداث سراعاً	

رقم الصفحة	رقمها	الآية	السورة
			الجن
١٢٨	١ - ٢	إِنَّا سَمِعْنَا قِرْآنًا عَجَبًا	
٦٧٢	١١	وَأَنَا مِنَّا الصَّالِحُونَ وَمَنَّا دُونَ	
			المدثر
٦٧٤	٤٩ - ٥١	فَمَا لَهُمْ عَنِ التَّذْكَرَةِ مُعْرِضِينَ	
			القيامة
٦٧٦	٢٢ - ٢٥	وَجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاضِرَةٌ * إِلَىٰ رَبِّهَا	
			الدهر
٦٧٩	١٠	إِنَّا نَخَافُ مِن رَّبِّنَا يَوْمًا عَبُوسًا	
			المرسلات
٦٨١	٢٢ - ٢٣	إِنَّهَا تَرْمِي بِشَرَرٍ كَالْقَصْرِ * كَأَنَّهُ	
			النبأ
٦٨٣	٦ - ١٠	أَلَمْ نَجْعَلِ الْأَرْضَ مِهَادًا * وَالْجِبَالَ	
			التكوير
٦٨٦	١٥ - ١٨	فَلَا أُقْسِمُ بِالْخُنُوسِ * الْجَوَارِ الْكُنُوسِ	
			الفجر
٦٩٠	١٣ - ١٤	فَصَبَّ عَلَيْهِمُ رَبُّكَ سَوْطَ عَذَابٍ	
			البلد
٦٩٢	١٠ - ١٤	وَهَدَيْنَاهُ النَّجْدَيْنِ * فَلَا اقْتَحَمَ الْعَقَبَةَ	
			القارعة
٦٩٤	٥	يَوْمَ يَكُونُ النَّاسُ كَالْفَرَاشِ الْمَبْثُوثِ	
			الفيل
٦٩٦	٥	فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَّأْكُولٍ	

الفهرس

سورة البقرة.....	٥
سورة آل عمران.....	٧٠
سورة النساء.....	٩٥
سورة المائدة.....	١١٨
سورة الأنعام.....	١٤٦
سورة الأعراف.....	١٨٤
سورة الأنفال.....	٢٠٦
سورة التوبة.....	٢١٧
سورة يونس.....	٢٣٥
سورة هود.....	٢٤٦
سورة الرعد.....	٢٥٨
سورة ابراهيم.....	٢٦٨
سورة النحل.....	٢٨٢
سورة الإسراء.....	٣٠٩
سورة الكهف.....	٣٥١
سورة مريم.....	٣٦٤
سورة طه.....	٣٦٨
سورة الأنبياء.....	٣٧٧
سورة الحج.....	٣٩٨
سورة المؤمنون.....	٤٤٥

٤٥٠	سورة النور
٤٧٨	سورة الفرقان
٤٩٤	سورة الشعراء
٤٩٩	سورة النمل
٥٠٤	سورة العنكبوت
٥٠٨	سورة لقمان
٥١٥	سورة الاحزاب
٥٢٢	سورة فاطر
٥٣٠	سورة الصافات
٥٣٤	سورة الزمر
٥٥٦	سورة فصلت
٥٧٠	سورة الشورى
٥٧٧	سورة الزخرف
٥٨٥	سورة الدخان
٥٨٨	سورة الجاثية
٥٩١	سورة محمد
٦٠٤	سورة الفتح
٦١١	سورة الحجرات
٦١٤	سورة ق
٦٢٠	سورة الذاريات
٦٢٢	سورة الطور
٦٢٤	سورة النجم
٦٢٦	سورة القمر
٦٣٠	سورة الرحمن
٦٣٤	سورة الواقعة
٦٣٧	سورة الحديد

٦٤١	سورة الممتحنة
٦٤٣	سورة الصف
٦٤٥	سورة الجمعة
٦٤٨	سورة المنافقون
٦٥٢	سورة الملك
٦٦٣	سورة القلم
٦٦٧	سورة المعارج
٦٧٢	سورة الجن
٦٧٤	سورة المدثر
٦٧٦	سورة القيامة
٦٧٩	سورة الدهر
٦٨١	سورة المرسلات
٦٨٣	سورة النبأ
٦٨٦	سورة التكويد
٦٩٠	سورة الفجر
٦٩٢	سورة البلد
٦٩٤	سورة القارعة
٦٩٦	سورة الفيل